أماقبل

تحت هذا العنوان كتبت ألفاظ أخرى ،لكنها تمحى الآن ، وما كنا نود لها أن تمحى ، وما كنا نحلم أن نستبدل بالتقديم نعيا . وما كنا نرجو أن نستبدل بالحوار عزاءا ، ولكن ها هو واحد من أشرف فرسان الكلمة ، من أنبل من كتبوا الشعر ، يتركنا راحلاً ، معانقا شجر الليل . ومبحراً فى ظلمة الموت .

وعسير علينا أن ننعى صلاح عبد الصبور ـ فى هذه المجلة ـ فهى مجلته ، تحمس لها منذ أن سمع فكرتها ، ومنحها فرصة الوجود ، ولم يبخل عليها بكل ما كانت ترجو من عونه ووقته وجهده . وبالأمس ـ فقط ـ كان يبتسم للعاملين بها ، ويمسح بعباراته الجادة المرحة إرهاق العمل وقسوته . أكان يقول لنا الوصايا الأخيرة وهو يحدثنا عن « زكاة الوقت » التى لابد أن يبذلها المثقف من دمه وعرقه ؟ ! أكان يخفف عنا بعض آلامه عندما حاول تخفيف آلامنا ؟ ! أكان يترك أحلامه عن الكلمة التى تحيى أمة وديعة بين صفحات أشعاره ؟ ! أكان يجسد بموته ـ الخاطف ـ ما سبق أن قاله من أن الإنسان ابن الموت هو نفسه الإنسان خالق الحياة ؟ !

لقد مات صلاح عبد الصبور الجسد . ولكن صلاح عبد الصبور الكلمة لا يمكن أن يموت . وهل يموت من علمنا أن نحلم بالمستقبل ؟ ، ومن لقننا حكمة النبى الذى يحمل سيفا ؟ ، ومن علمنا معنى الظلم ومعنى القهر ؟ ، وهل يموت من تنقل كلماته الريح السواحة ، لعل فؤادا ظمآنا يستعذبها ، فيوفق بين القدرة والفكرة ، ويزاوج بين الحكمة والفعل ؟ ، وهل يموت من علمنا أن نتنفس فى قيعان الزمن الآتى حتى نخرج للشطآن الضوئية ؟ ، وهل يموت من لقننا رؤيا المستقبل :

الزمن الآتى بالنجمين الوضاءين على كفيه
الحرية والعدل
الزمن الكاسر للذلة والظلم كما تنكسر زجاجة سم
الزمن المطلق للأنسام لتحمل حبات الخصب
السحرية .

لم يكن صلاح عبد الصبور واحدا من سكان الحدائق الجرداء ، ولم يكن واحدا من من مشعوذى الكلمات ، ولم يكن تاجرا بضاعته المذاهب والنظريات ، ولم يكن يتنقل بين الأقاليم والعواصم والأنظمة مثلما تتقلب الحرباء . لقد كان فارسا نبيلا ، آمن بالكلمة التى تبعث أمة ، والحلم الذى هو جنين الواقع ، واحترق بالابداع الذى يغير الحضارة ، ولم يخش شيئاً سوى الحق ، ولم يكره شيئا كرهه للمزايدة والمناجزة بالألفاظ .

لقد أضاف صلاح عبد الصبور إلى الشعر العربى ـ مع أقران له ـ بعد المعاصرة الذى افتقده طويلا . ولم يكتف بتأسيس حساسية جديدة . ومعجم شعرى معاصر ، ولم يكتف بتأكيد حضور القصيدة الحديثة ، بل أضاف إلى هذا كله إنجازا دراميا باهرا . أكد وجود الشعر المسرحى ، ونقله إلى تخوم لا حدود لما وراءها من كشوف . وبقدر ما اقتحم عوالم الإنسان وآفاق الواقع فتح أبعاد التأمل فى الكون وما وراءه ، فأصبحت قصائده ـ مثل مسرحه ـ جزءا لا يتجزأ من وجدان المثقف العربى المعاصر .

أيمكن ـ والأمر كذلك ـ أن يموت الشاعر العظيم الذى حول كلمات الناس فى بلادنا إلى خلق جديد . تجسده تأملات فى زماننا الجريح ، وأحلام تشد الفارس القديم ـ دوما ـ إلى الإبحار صوب مدينة العشق والحكمة . لقد واصل الشاعر العظيم معاناته طوال ربع قرن من الزمان . يكتب كلماته فى وجه الريح حتى نقهر الموت . إن حضور صلاح عبد الصبور ، فى أعماله العديدة ، حضور الحياة التى تستدير بوجهها عن زمن قديم إلى زمن جديد .

وربما انكسر جسد صلاح عبد الصبور تحت وطأة الموت الغادر ، ولكن صلاح عبد الصبور الكلمة يظل حيا .ومن المؤكد أنه كان يسخر من الموت عندما همس جسده الموهن بلسان روحه المتوهجة :

قد خبت إذن . لكن كلماتى ما خابت
فستأتى آذان تتأمل إذ تسمع
تنحدر منها كلماتى فى القلب
وقلوب تصنع من ألفاظى قدره
وتشد بها عصب الأذرع
ومواكب تمشى نحو النور . ولا ترجع
إلا أن تسقى بلعاب الشمس
روح الإنسان المقهور .



صلاح عبد الصبور (٣ مايو ١٩٣١ - ١٤ أغسطس ١٩٨١)

تخرج من كلية الآداب جامعة القاهرة ١٩٥١

عمل

مدرساً ؛
محرراً أدبيا بمجلة روز اليوسف ؛
محرراً أدبيا بالأهرام ؛
مديراً للنشر بالدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر ؛
مديراً عاما للنشر بدار الكاتب العربى ؛
رئيسا لتحرير مجلة (الكاتب) ؛

وكان عضوا

بالمجلس الأعلى للثقافة ؛ والمجلس الأعلى للصحافة ؛
واتحاد الإذاعة والتليفزيون ؛ ومجلس أكاديمية الفنون .

مستشاراً ثقافياً بالهند ٧٧/٧٨

رئيس الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨

دواوين شعرية

١ الناس فى بلادى . ١٩٥٧
٢ أقول لكم . ١٩٦١
٣ أحلام الفارس القديم . ١٩٦٤
٤ تأملات فى زمن جريح . ١٩٦٩
٥ شجر الليل . ١٩٧٤
٦ الإبحار فى الذاكرة . ١٩٧٩

مسرحيات شعرية

١ مأساة الحلاج . ١٩٦٤
٢ مسافر ليل . ١٩٦٩
٣ ليلى والمجنون . ١٩٦٩
٤ الأميرة تنتظر . ١٩٧٠
٥ بعد أن يموت الملك . ١٩٧٣

دراسات

١ أفكار قومية . ١٩٦٠
٢ أصوات العصر . ١٩٦٠
٣ ماذا يبقى منهم للتاريخ . ١٩٦١
٤ حتى نقهر الموت . ١٩٦٦
٥ قراءة جديدة لشعرنا القديم . ١٩٦٨
٦ حياتى فى الشعر . ١٩٦٩
٧ على محمود طه . ١٩٦٩
٨ وتبقى الكلمة . ١٩٧٠
٩ رحلة على الورق . ١٩٧١
١٠ مدينة العشق والحكمة . ١٩٧٢
١١ قصة الضمير المصرى الحديث . ١٩٧٢
١٢ النساء حين يتحطمن . ١٩٧٨
١٣ كتابة على وجه الريح . ١٩٨٠

هـــذا العـــدد

تدخل المجلة ـ بهذا العدد ـ منطقة الأنواع الأدبية . وأولها الشعر . بعد أن حاولت أن تقدّم للقارئ ـ فى عدديها السابقين ـ أهم المناهج النقدية المعاصرة . ولا يعنى الدخول إلى منطقة الأنواع الأدبية مفارقة تامة ـ أو شبه تامة ـ لمشكلات المناهج وقضاياها . بل يعنى الانتقال من التركيز على التنظير والعرض الفلسفى إلى التركيز على التطبيق والتحليل النصى . وليس هناك تطبيق دون منهج . أو تحليل دون تصورات ذات طابع فلسفى . ولذلك تظل قضايا المناهج ومشكلاتها مطروحة . يفرض حضورها صراعا تحتيا بين كل مقالات هذا العدد وأبحاثه . وسيلمح القارئ ـ فى هذا العدد ـ تعددا فى المناهج . واختلافا فى مناظير المعالجة . مثلما يلمح تباينا فى الإجراءات . ومخالفة فى استخدام الأدوات . ولعله يلاحظ أن نصوص الشعر نفسها تأخذ أكثر من معنى . وتؤدى أكثر من وظيفة . داخل أكثر من دراسة فى هذا العدد .

والموضوع الرئيسى . لهذا العدد . هو الشعر المعاصر . وقد أثار ـ ومازال يثير ـ الكثير من الخلاف والجدل . ومازال يتطلب الكثير من الدرس والتأصيل . ولكن الشعر المعاصر لا يمكن أن يدرس . فى ذاته . مستقلا عن ظواهر كثيرة . وأهم من ذلك أنه ينبغى أن يوضع داخل سياق . بل سياقات . أوسع منه . تعين على إدراك الخصوصية وفهم المغايرة .

ولذلك ينقسم ـ هذا العدد ـ إلى أربعة محاور أساسية . يحاول كل منها أن يقدم جانبا من جوانب الموضوع . ويركز أول هذه المحاور على العلاقة بين الماضى والحاضر . فتناقش أبحاثه القديم الجديد فى الشعر العربى . مثلما تناقش موقف الشاعر العربى المعاصر من تراثه . ومدى ما يمكن أن يفيده الشاعر من هذا التراث . ويركز آخر هذه المحاور على الوجه الآخر من الصورة . أى على العلاقة المقابلة . حيث تتحرك الأبحاث صوب الشعر الغربى لتناقش أزمة الشعر فى العصر الحديث . وما يترتب عليها من أنواع متميزة فى الكتابة . وما يمكن أن يكون للشعر الغربى من أثر فى الشعر العربى . وتنصرف بقية الأبحاث ـ ما بين هذين المحورين ـ إلى الشعر العربى المعاصر نفسه . فيركز بعضها على التكوينات اللغوية لهذا الشعر . فى دراسات نصية . تحاول اكتشاف الخصائص الوظيفية . مثلما تحاول اكتشاف الأنساق والبنية . وتركز مجموعة ثانية من الأبحاث على بعض الجوانب الرمزية العامة لهذا الشعر . من خلال علاقته بالأسطورة . وإفادته من التصوف . وتوظيفه للأقنعة .

ويوازى تعدد المحاور ـ فى هذا العدد ـ تعدد المناهج . ولاضير ـ مع هذا التعدد ـ من المخالفة . ولا مفرّ من الحوار . وتبدأ المخالفة من التسمية نفسها . فما يسميه بعض الكتاب بالشعر المعاصر يسميه البعض الآخر بالشعر الحديث . هؤلاء يفكرون فى المعاصرة من حيث هى إدراك للعناصر المتجاوزة فى العصر . ومحاولة لاقتناص الجوانب المتغيرة فى أبنية الوعى . وأولاء يفكرون فى الحداثة من حيث ارتباطها بالنتاج الحديث الذى يقابل النتاج القديم . ومن حيث انطواء الحديث نفسه على مفارقة تميزه عما يسبقه فى الزمان القديم . وبقدر ما ينصرف مفهوم « الشعر الحديث » ـ من هذا المنظور ـ إلى النتاج الشعرى للبياتى وصلاح عبدالصبور وأدونيس وأقرانهم . فى أبحاث أحمد كمال زكى ومحمد مصطفى هدارة وماهر شفيق فريد . ينصرف المفهوم إلى على محمود طه وإبراهيم ناجى ومحمود حسن إسماعيل . فى بحث فتوح أحمد عن « القصيدة الحديثة » بل يتسع المفهوم أكثر من ذلك فيصل ما بين إليوت وييتس ولورانس ـ من ناحية ـ وبين السرياليين من ناحية ثانية . فى بحثى محمد زكى العشماوى ونعيم عطية .

أما الحوار فممتد فى المحاور الأربعة فى العدد كله . بل ينسرب منها إلى ندوة العدد . وتجربة نقدية . وينطلق ليشمل مقالات الواقع الأدبى وأبحاثه .

هكذا يبدأ العدد ببحث **شوقى ضيف** عن « **القديم الجديد فى الشعر العربى** » . حيث يصبح الشعر الحق شعراً مطلقاً يتجاوز الزمان والمكان . لأنه ـ على عكس العلم ـ يتعامل مع حقائق النفس الإنسانية والطبيعة البشرية . وحقائق النفس الإنسانية وطبيعتها ـ فيما يقول شوقى ضيف ـ ثابتة لا تغاير فى جوهرها ، ولذلك يظل الشعر المتصل بها خالداً . قد يكون هذا الشعر قديما من حيث زمن نظمه وظهوره . ولكنه جديد من حيث زمن تأثيره . إن الشعر يصدر عن الطبيعة الإنسانية المستقرة فى أعماق الناس ، وهى أول أركانه التى تبدو أقرب إلى المحتوى الحى فيه . أما أركانه الأخرى ـ الإيقاع . والخيال ، والصياغه ـ فهى أقرب إلى الشكل الذى يغذى الحياة فى هذا المحتوى . ويضفى عليها نضارتها التى لا تبلى . ومن هذا المنطلق يدافع شوقى ضيف عن شعر المديح العربى الذى ثارت عليه بعض الأذواق باعتباره ضرباً من ضروب التملق والارتزاق . ولكنه ـ هذا المديح ـ فيما يرى شوقى ضيف ـ يصور البطولة العربية الخالدة على مر التاريخ . أما مقدماته فتصور عاطفة الحب الخالدة . بل إن قصيدة المديح تضم ـ إلى جوار تصوير الأمجاد العسكرية العربية . والحديث عن الحب والمحبوبة ـ حِكَماً تصور خبرة الشاعر وخلاصة فلسفته فى الحياة منذ الجاهلية . ولذلك كله سيظل هذا الشعر يحيا حياة متصلة فى الوجدان العربى ، لأنه سيظل يغذى الأجيال الحاضرة والمستقبلة . مجسداً لها روحنا العربية التى لا تقهر . ومصورا لها الحقائق الإنسانية التى لا تبلى ولا تتغير .

إن هذا الثبات الذى يتحدث عنه شوقى ضيف . هو نفسه ما يحاول **عبدالوهاب البياتى** أن يفر منه وينفيه . ولذلك فهو حريص فى بحثه عن « **الشاعر العربى المعاصر والتراث** » أن يؤكد مجموعة من المواقف . أهمها أن التراث ليس قيمة ثابتة ثباتاً نهائياً . وليس مجرد تراكم خبرات أو معارف أوكتب . وليس الماضى الحى وحده ، وإنما التراث عملية تشكيل مستمرة يعيد فيها الشاعر النظر إلى الماضى . فى نفس الوقت الذى يُسهم فيه فى تشكيل الحاضر والتوجه صوب المستقبل . ولذلك فالتراث هو ما (كان) و (يكون) و (سيكون) . ويبدأ الشاعر المعاصر النظر إلى التراث من زاوية الحاضر ، ليعيد من خلاله النظر فى ما (كان) لعله يتفهم اتجاه الحركة إلى ما (سيكون) ، ومعنى ذلك أن كل عودة إلى التراث تحمل منظورا مغايرا ، يعدل اتجاه الماضى . ويسهم فى إضافة بعد تفسيرى من صنع الحاضر نفسه .

ومن هذه الزاوية يمكن أن يفسر **عبده بدوى** « **الطلل والتشبيب** » **فى** مقدمة القصيدة القديمة . ليرى فيها بعض مارآه شوقى ضيف من جوانب ذاتية . ولكنه يضيف إلى ذلك ما يسيطر على الحديث عن « الطلل » من اهتمام بالمكان المفقود . حيث يغدو الطلل رمزاً لعالم مفقود وزمان ضائع . يود الشاعر لو يستعيده . وهو يظل يأسى لضياعه أو تهدمه . فلا تسيطر عليه ـ فى هذا الحنين ـ سوى نظرة الحزن . التى لا مكان معها للوقوف المرح أو السعيد على المدن التى تقام أو القصور التى تنشأ . ولكن هذا الحنين المرتبط بالطلل يمكن أن يكون حنيناً إلى عالم علوى يغدو فيه الطلل عند شعراء الصوفية رمزاً مغايراً . فالطلل عندهم مكان لتجلى الحبيب . والحبيب هو النبى أو الله . وسواء كان « الطلل » رمزاً لعالم أرضى أو علوى فإنه رمزٌ لمكان ضائع وزمن مفقود . يقترن بحلم متكرر فى تجاوز المكان والزمان معا . ولذلك يبدو « الطلل » وثيق الصلة بالتشبيب . فالتشبيب هو كذلك رغبة فى التجاوز . يعلنها الشاعر مناجاة حين يجد نفسه محاصراً بالليل والهموم والمشاعر . و « التشبيب » ـ بهذا المعنى ـ نوع من النداء والحنين إلى الجنس الآخر فى مجتمع قاس يعيش فيه الشاعر فى بيئه معادية . ولذلك فهو حنين إلى زمن آخر ومكان آخر . يتحقق فيه الوصل بدل الهجر . والاتحاد بدل الانفصال .

هذا البعد التفسيرى الذى يضفيه عبده بدوى على « الطلل والتشبيب » . متواصلاً مع تفسيرات سابقة عليه . يجعل لمقدمة القصيدة وظيفة أخرى غير استمالة القلوب واستدعاء الإصغاء . على نحو ما تحدث به ابن قتيبة قديما ، ويجعل « المقدمة » أقرب إلى أن تؤدى وظائف رمزية ذات صلة بالمغزى الأساسى للقصيدة نفسها . ومن هذه النقطة ينطلق **محمد فتوح أحمد** ليناقش « **وظيف المقدمة فى القصيدة الحديثة** » . وهو يؤكد ـ منذ البداية ـ أن « المقدمة » يمكن أن تؤدى وظائف متعددة فى القصيدة الحديثة . لكنها ـ فى كل مرة ـ تكشف عن لون من الازدواج . مبعثه ذاتية المبدع ودوافعه من ناحية ، وموضوعية الشكل التصويرى الذى يجسد هذه الدوافع من ناحية ثانية . وبقدر ما يفضى ذلك الازدواج إلى الحاضر فإنه يفضى إلى الماضى . فيصل بين تجربة الشاعر وتقاليد سابقة ، يحاول الشاعر تعديلها ليحقق تواصلاً مع القارئ عبر موروث تصويرى يجمع بينهما . هكذا يستبدل محمود حسن إسماعيل ـ مثلاً ـ المعاناة الإبداعية بالمعاناة الغزلية والطللية فى مقدماته . بحيث تبدو المقدمة عنده وكأنها صلاة فنية . أو استمطار للوحى الشعرى المنشود . وتقترن الأطلال عند صلاح عبدالصبور برحلة المعنى إلى الشاعر . حيث ينتفى منطوق الرحلة القديم . ليحل محله منطوق الرحلة الجديد ، ويحل الارتحال فى الشعور محل

الارتحال فى المكان . وقد يغدو النسيب دلالة رمزية تقترن بعنصر المطر . فتبتعث أسطورة البعث فى مقدمة «أنشودة المطر» للسياب . والمغايرة بين السياب وصلاح عبدالصبور ـ فى هذا المجال ـ أشبه بالمغايرة بين محمود حسن إسماعيل وإبراهيم ناجى وعلى محمود طه ؛ مغايرة ترجع إلى الشاعر الحديث فى توظيف «المقدمة» . هذه المغايرة ـ فى جوهرها ـ تعبير عن حضور التراث فى وجدان الشاعر ، وتعبير ـ بالمثل ـ عن تعديل الشاعر لعناصر هذا التراث كى تتناسب مع مفهومه الخاص عن الشعر .

ولكن ما مفهوم الشاعر المعاصر عن الشعر ؟؟ إن هذا المفهوم يختلف من شاعر إلى آخر ؛ ولكن هناك مجموعة من العناصر المشتركة بين الشعراء تشكل مفهوماً عاماً . ويتتبع **عز الدين إسماعيل** هذا المفهوم **«فى كتابات الشعراء المعاصرين»** . وهو يبدأ بما قاله الشعراء عن لحظة ميلاد القصيدة ؛ تلك اللحظة التى تشبه الحدس . والتى تؤكد أن الميلاد الفعلى للقصيدة ليس إلا مرحلة متأخرة من حياتها . وأن القصيدة ـ عندما تولد ـ تغدو كائناً مستقلا عن الشاعر مبدعها . إن هذا الاستقلال يمثل نقيضاً للمفهوم الرومانسى الذى يرى فى القصيدة «تعبيراً» عن مشاعر الشاعر . كما أنه نقيض للمفهوم الكلاسيكى الذى يرى فى القصيدة «محاكاة» لأحداث وقعت قبل وجودها . وبقدر ما يؤكد هذا الاستقلال أن الشعر خلق للواقع وليس محاكاة له أو تعبيراً عنه . فإنه يؤكد أن الشاعر لا ينفصل عن الواقع بل يتعامل معه على أساس من «رؤية» تحاول أن تصوغ من هذا الواقع «رؤيا» تغير من الشاعر والواقع على السواء . قد يحاول بعض الشعراء أن يصل بين هذه «الرؤيا» و «الأيديولوجية» . وقد يحاول بعضهم الآخر أن يجعل من الرؤيا مغامرة تعصف بالأنظمة الثابتة للأشياء . ولكن «الرؤيا» ـ فى الحالين ـ تنطوى على أبعاد معرفية وأخلاقية . وسواء قلنا إن الشعر معرفة أو حلم فإن الشعر ـ فى الحالين ـ تأثير وإيحاء . يزود المتلقى بخبرات جديدة . تمكنه من إدراك أعمق . يتجاوز معه وضعه الراهن إلى وضع آخر ينطوى على ظفر أخلاق بالنفس . مثلما ينطوى على تحرر دائم من أسر ما هو جامد أو متخلف . ولذلك كان الشعر ـ عند الشاعر المعاصر ـ مسئولية تمتد من السعى وراء الظفر الأخلاق بالنفس عند الفرد لتنتهى بالثورة عند المجتمع . حين يتحد الشاعر مع الثائر . وسواء كانت المسئولية فى الشعر خلاقية أو سياسية فإنها تظل مرتبطة بالإبداع المستمر لواقع متجدد . ينفى الجمود والثبات . ولكن الإبداع المستمر للواقع لا يتحقق إلا بالإبداع المستمر للغة . والانتقال من «اللغة ـ الإيضاح» التى تمثل القبول إلى «اللغه ـ الإشارة» التى تمثل التجدد ؛ وعندئذ يبدو التغير الحاد فى اللغة وكأنه محاولة واعية من الشاعر المعاصر لتدمير أبنية قديمة للوعى . وتأسيس أبنية جديدة له . ولا شك أن هذه «اللغة ـ الإشارة» سوف تصدم المتلقى . ولكن صدمة المتلقى شرط أساسى كى يحقق الشعر المعاصر غايته الأساسية وهى تغيير القارئ وتغيير الواقع .

ويوازى وعى الشاعر المعاصر بأهمية اللغة وعى الناقد بضرورة التركيز على لغة القصيدة المعاصرة . ولكن هذا الوعى النقدى يتحرك على أساس من مناهج مختلفة . إنه يدفع ـ فى جانب منه ـ إلى التحليل الذى يرصد العلاقات اللغوية ليصل إلى معنى القصيدة ، ويدفع ـ فى جانب ثان ـ إلى التحليل الذى يغوص إلى ما هو أبعد فأبعد . ليكتشف العناصر التكوينية لبنية ونسق . يتفاعل كلاهما مع الآخر عبر مستويات معقدة . هكذا نواجه بحث **محمود الربيعى** فى **«لغة الشعر المعاصر»** . حيث نتوقف عند «نموذج **تطبيق»** يحلل فيه قصيدة «أجمل من عينيك لا» . للشاعر فاروق شوشة . ويعتمد التحليل ـ عند الربيعى ـ على مجموعة من المبادئ الأساسية ؛ أولها أن اللغة فى الأدب ليست مجرد وسيلة لغاية . بل هى غاية فى ذاتها ؛ وثانيها أن المعانى الشعرية لا تقع خارج التركيب اللغوى للشعر بل تكمن فى داخله ؛ وثالثها أنه لا سبيل لنجاح التحليل إلا بدراسة القصيدة كاملة غير منقوصة ؛ ورابعها ضرورة الصبر والتأنى عند كل كلمة وجملة . إن كل قصيدة ـ من هذا المنظور ـ تكشف ـ من داخلها ـ عن قيم روحية وذهنية بعيدة المدى . ولا سبيل إلى اكتشاف هذه القيم إلا بالتحليل اللغوى المتأنى . ويحاول محمود الربيعى أن يتعمق فى تحليل قصيدة فاروق شوشة . ليكشف عن عمليات التنظيم اللغوى التى تجعل من قصيدة فاروق شوشة رمزا للبحث الذى يقوم به صوت مفرد يسعى إلى التوحد فى ذات جديدة . وقد تكون هذه الذات الجديدة فتاة جميلة ، أو أى شئ آخر سواها ؛ فليس المهم ـ فى رأى محمود الربيعى ـ الوصول إلى إجابة محددة عن المعنى النهائى للقصيدة ، وإنما المهم هو ارتياد الشعاب اللغوية للقصيدة ذاتها .

ويبدو **كمال أبو ديب** ـ فى **الأنساق والبنية** ـ قريبا من مسلمات محمود الربيعى فى الظاهر . ولكنه يتجاوزها إلى مسلمات أخرى . فنواجه تعارضا بين منهجين . أقرب إلى التعارض بين «البنيوية» و «النقد الجديد» . والحديث عن «الأنساق والبنية» تطوير لدراسة سابقة قام بها كمال أبو ديب . محاولا أن يؤكد طغيان ما أسماه «النسق الثلاثى» فى الأعمال الأدبية والفكر الإنسانى عموما . وهو يحاول ـ فى دراسته هنا ـ اكتشاف الأنساق المميزة فى ثلاث قصائد لبدر شاكر السياب ، ويوسف الخال وأدونيس . ويركز على وظيفة الأنساق . لا من حيث هى دالة أو غير دالة فحسب ، بل من حيث فاعليتها الكلية فى البنية ، وعلاقتها بتنامى القصيدة ورؤياها الجوهرية . والجديد ـ فى هذه المحاولة ـ هو اقتراب التحليل البنيوى من إدراك ما أسماه لوسيان جولدمان «رؤية العالم» ؛ وهو اقتراب قاد تحليل أبى ديب إلى التركيز على انرؤيا الواعية التى تنميها قصيدة السياب لدور الشاعر أو البطل فى التاريخ . ومن ثم ملاحظة الكيفية التى تتنامى بها بنية القصيدة حول إدراك عبثية هذه الرؤية لانتفاء دور البطل فى التاريخ . وذلك لانعدام قدرة الفن على تغيير العالم . ويمثل هذا النهج المتحول يفضى التحليل اللغوى ، للبنيات الصغرى فى قصيدة أدونيس ، إلى الالتفات إلى رؤيا العالم التى تجسدها القصيدة ، وترتبط

بالإيمان بالبحث والتساؤل والمغامرة والقلق . بوصفها الدوافع لحركة الحياة المتجاوزة . وهى رؤيا بلورتها فئة من المثقفين العرب استجابة عميقة لواقع التخلف : فى الثقافة العربية المعاصرة . وبقدر ما يبدى التحليل ـ فى الأنساق والبنية [illegible]تماما بالدلالات المتولدة عن النص . والأبنية الأشمل التى تولد عنها النص . يبدى التحليل اهتماما بالعلاقة الوثيقة بين النسق و رؤيا الجوهرية للنص . ويبدو الدور البنيوى للنسق دورا متغيرا . قد يعمق الرؤيا التى تصوغها القصيدة . وقد يعوق نمو هذه الرؤيا . لكن الأمر لا يتوقف عند هذين الاحتمالين فحسب . بل يمتد ليطرح احتمالات أخرى لا يمكن تحديدها تحديدا نهائيا إلا بمزيد من الدراسات النصية .

وهناك أبحاث أخرى تركز على الشعر المعاصر . ولكن من منظور أوسع من زاوية التحليل اللغوى التفصيلى المدقق . ومن هذا المنظور يدرس **أحمد كمال زكى** علاقة الشعر بالأسطورة فى محاولة من محاولات «**التفسير الأسطورى للشعر الحديث**» . **وبقدر ما يؤكد أحمد كمال زكى** العلاقة بين الشعر والأسطورة . يؤكد أن الرمز الشعرى يمكن أن ينقل إلى القارئ ـ عن طريق اللاشعور ـ خبرات قديمة تتصل بالنماذج العليا . ويتدرج «**التفسير الأسطورى**» من البسيط إلى المركب . فيتوقف ـ أولا ـ عند «الإشارة» ، حيث تبرز الأسطورة من خلال علامات تفضى إلى أساطير . تمثل استجابة لنزعة فنية أو أخلاقية عند الشاعر ؛ ويتوقف التحليل ـ ثانيا ـ عند تحول الأساطير إلى قصص رمزية (أليجوريات) . تمثل مكونا من مكونات رؤية الشاعر المعاصر للعالم . أو تمثل معادلا لموقف الشاعر كله . وبقدر ما يلتفت التحليل إلى التيمات الأسطورية فى بناء الصور . يتأنى التحليل إزاء شاعرين محددين ـ **صلاح عبدالصبور** . **والبياتى** ـ ليرصد توظيف الأسطورة فى شعرهما . ويقارن بين استخدامهما للأسطورة . واستخدام غيرهما من الشعراء . وتتسرب نغمة تقييم أساسية فى الدراسة ، تعارض الاستخدام الزخرفى لأسماء الأساطير . واللعب غير المجدى برموزها .

ويتوقف **محمد مصطفى هدارة** عند العناصر الصوفية فى الشعر المعاصر . مركزا على ما يسميه «**النزعة الصوفية فى الشعر الحديث**» . وما يقصده بالنزعة الصوفية ـ من هذا المنظور ـ هو التصوف بمعناه الإنسانى العام من حيث هو استبطان منظم لتجربة روحية . وبقدر ما يؤكد محمد مصطفى هدارة الدور الذى لعبته الحركة الرومانسية ـ خصوصا فى المهجر والسودان ـ فى تأكيد النزعة الصوفية فى الشعر الحديث» . يؤكد إلحاح الشاعر المعاصر على العناصر الصوفية فى تشكيل قصائده . وبقدر ما يلفتنا إلى تعريف الشعر ـ الرؤيا ـ عند أدونيس . يلفتنا إلى أسماء المتصوفة الذين أصبحوا أقنعة مهمة فى شعر صلاح عبدالصبور وأدونيس والبياتى وغيرهم . وترتبط النزعة الصوفية ـ بعد ذلك ـ بمجموعة من الظواهر . أولها الانسحاب من الحياة بماديتها وخشونتها . وثانيها فقدان الشعور بالأنا حيث يصبح الشاعر المفرد جمعا . وثالثها التبصر أو رؤية الأشياء الكائنة فى صورة مختلفة عن حقيقتها الظاهرة . ورابعها القدرة على النفاذ إلى المستويات الأعمق فى النفس البشرية . وخامسها وحدة الوجود التى تقرر وجود حقيقة عليا هى الحق الظاهر فى الموجودات ؛ وسادسها التمرد الذى يصل ما بين الصوفية والشعراء المعاصرين . وإن اختلف محتوى التمرد وهدفه ما بين هؤلاء وأولئك ؛ وسابعها لغة الرمز الذى يمثل مجالا مشتركا ما بين المتصوفة والشعراء المعاصرين . خصوصا فى قصيدة القناع التى يتقمص فيها الشاعر شخصيات مثل بشر الحافى والغزالى والسهروردى وابن عربى .

والقناع رمز يتخذه الشاعر العربى المعاصر ليضفى على صوته نبرةً موضوعية شبه محايدة . تنأى به عن التدفق المباشر للذات ، دون أن يخفى الرمز المنظور الذى يحدد موقف الشاعر من عصره . ولقد انتشرت قصائد «**الأقنعة**» فى الشعر العربى المعاصر انتشاراً لافتا ، أصبحت معه ظاهرة تستحق الدارسة المتأنية . ولكن مثل هذه الدراسة لابد أن تواجه بضخامة المادة ووفرة الأقنعة . ولا سبيل ـ إزاء هذه الضخامة وتلك الوفرة ـ إلا الاختيار الدال . ولذلك يتوقف **جابر عصفور** فى «**أقنعة الشعر المعاصر**» عند قناع واحد فقط ، هو قناع «**مهيار الدمشق**» لأدونيس . ولكن اختيار قناع واحد لا ينفى ضرورة التحديد الأولى للخصائص التى تنطوى عليها «**الأقنعة**» فى الشعر العربى المعاصر . ومن ثم المفارقات التى تميزها عن غيرها من العناصر الرمزية . وأهم هذه المفارقات ما يتصل بالتوتر بين صوتين ـ صوت الشاعر وصوت الشخصية التى يمثلها القناع ـ وما يتصل بالأبعاد الزمانية المتعددة للقناع نفسه . ويشكل هذان اللونان من المفارقة مدخلا إلى فهم قناع «**مهيار الدمشق**» . يفضى أولهما إلى الكشف عن خصائصه الخيالية التى تتجاوز به الماضى والحاضر ، ويفضى ثانيهما إلى الكشف عن العناصر الأسطورية التى تتحول لتصبح عناصر تكوينية فى بنية القناع . وبمثل هذا الفهم يتم التركيز ـ أولا ـ على العناصر الأربعة للكون (النار ، الماء ، الهواء ، التراب) باعتبارها عناصر رمزية تفضى علاقاتها إلى الدلالة الأساسية للقناع . لكن هذه الدلالة تتحول ـ فى النهاية ـ لتصبح دالا يفضى إلى مدلول يتصل بموقف **أدونيس** الشاعر من العالم الذى يعيش فيه . ولكن الوقفة عند هذا المدلول اللاحق تفضى ـ مرةً أخرى ـ إلى الشعر فتفضى إلى الدال الذى يتكرر ـ عند هذا المستوى ـ فى شعر **أدونيس** كله . ويتكرر «**مهيار**» فى دواوين **أدونيس** ، ليصبح ـ من ناحية ـ عنصراً تكوينيا فى قصائد قد لا تحمل اسمه ولكنها تحمل سماته وملامحه ، ويصبح ـ من ناحية ثانية ـ رمزاً مسيطراً فى قصائد ترتبط كل الارتباط باسمه .

ويأتى المحور الأخير لهذا العدد لينقلنا من الشعر العربى المعاصر إلى الشعر الغربى . ولكن الانتقال ـ فى هذ المحور ـ انتقال التعرف على جانب آخر من جوانب الشعر العربى المعاصر أو الحديث . ومن هذه الزاوية يبدو حديث **محمد زكى العشماوى** عن «**أزمة الشعر فى العصر**

الحديث » متصلا بالموضوع الأساسى . صحيح أن الحديث يركز على أزمة الشعر الغربى ـ فى زاوية من زواياها ـ وبعد زمانى من أبعادها . ولكن هذا التركيز يكشف عن الصلة الوثيقة بين الشعر ومتغيرات العصر ، فيعود بنا إلى المقولة الشائعة عن العلاقة بين تغير الشعر بتغير إيقاع العصر . ولذلك يؤكد مقال **العشماوى** أن أزمة الشعر ـ فى العصر الحديث ـ جزء من أزمة الإنسان المعاصر فى صراعه مع القيم . مثلما يؤكد أن هذه الأزمة لا تنفصل عن تطور العلم وسيطرة المادة على التفكير البشرى منذ مطلع القرن العشرين . ويتوقف المقال عند ثلاثة من الشعراء الإنجليز ـ **وليم بطلر ييتس** . و **د . هـ . لورنس** . و **ت . س . إليوت** ـ مثلوا باتجاهاتهم الفكرية مرحلة تعتبر من أهم المراحل فى تطور الاتجاهات الأدبية الحديثة . وأبرزوا ـ بإبداعهم ـ التناقض البين بين المثال الذى يحلمون به والواقع الذى عاشوا فيه . ورغم أن الشعر ـ بعد هؤلاء الثلاثة ـ حاول المصالحة بين المثال والواقع . إلا أن الأزمة ظلت ماثلة فى إنتاج **و . هـ . أودن** . **وستيفن سبندر** . **وداى لويس** . وغيرهم . وما حدث فى انجلترا ـ فيما يقول العشماوى ـ حدث فى غيرها . بل تصاعدت الأزمة بعد الحرب العالمية الثانية . فسطعت نزعات أشد عمقا من الفرويدية والسيريالية ، وكلها نزعات تؤكد أن كثيرا من الشعراء ورجال الفكر يعانون من أزمة فكرية ونفسية تختلف فى حقيقتها عن الأزمات التى مرت بالحضارة الأوروبية فى أزماتها السابقة .

وفى هذا السياق يبدو مغزى الحديث عن تمرد بعض صور الشعر الغربى على التقاليد السابقة . وتبدو **السريالية** بمثابة صيحة احتجاج على ما تعارف عليه العصر . وتبدو الكتابة « **الأوتوماتية** » وكأنها الوسيلة لتدمير العالم العقلى الثابت . ولذلك يتوقف **نعيم عطية** متحدثاً عن « **الأوتوماتية فى الشعر الحديث** » والأوتوماتية هى الكتابة التلقائية المتحررة . حيث لا يحدد العقل المنطق موضوعاً مسبقاً ، بل يتحرك اللاوعى بلا تصميم سابق . لتتدفق الكلمات من اللاوعى فى آلية تجافى المنطق التقليدى . ونتيجة هذه الكتابة لغة غريبة . لا تخضع لما تخضع له اللغة العادية من أصول . وقصيدة غريبة تبدو خالية من المعنى المعتاد . ولكنها تظل مع ذلك منطوية على معنى ما ، لأن لها ارتباطها ـ على مستوى اللاوعى ـ بالوجود الإنسانى ذاته . وتقودنا هذه القصيدة إلى عالم أشبه بالحلم . حيث تنطلق كائنات مضمرة بلا روابط أو فواصل . ويتخلى العقل عن دوره كمصفاة أو رقيب . ليصبح مجرد تابع لسيطرة اللاوعى . ورغم مصاعب هذه الكتابة وخطورتها . ورغم ما قد يبدو فى التنظير لها من تعاون بين اللاوعى والوعى . إلا أنها تمثل حالاً تسيطر فيه الرؤيا ويتحطم فيه نظام الأشياء . ليبدو التمرد نغمة أساسية تتخلل الإبداع كله . **ولا شك** أن قراء أدونيس خصوصاً فى (**مفرد بصيغة الجمع**) يمكن أن يواجهوا بعض التجليات العربية لهذا اللون من الكتابة . فيواجهوا بعض جوانب التشابه بين الشعر الغربى والشعر العربى . ولقد تأثر الشعر العربى المعاصر ـ بالمثل ـ بأزمة الشعر التى تحدث عنها محمد زكى العشماوى . فتمثل الشعراء ما كتبه **إليوت** . ووجدوا فى أزمته الروحية تجاوباً مع جوانب من أزمتهم . ولكن هؤلاء الشعراء أدركوا أن أزمة إليوت غير أزمتهم . ومن المهم ـ فى هذا السياق ـ أن نلفت الانتباه إلى الخلاف الجذرى بين مقتل « **الحلاج** » فى بغداد ـ عند صلاح عبدالصبور ـ ومقتل « **بيكيت** » فى الكاتدرائية عند إليوت . ومن المهم ـ أيضاً ـ أن نلفت الانتباه إلى النغمة المضادة التى تواجه بها قصيدة « **الفراغ** » لأدونيس قصيدة « **الأرض الخراب** » لإليوت .

لكن هذا كله يؤكد تأثر الشعر العربى المعاصر بالشعر الغربى . بل إن هذا التأثر يمتد إلى بدايات الشعر الحديث نفسه . فيصبح موضوعاً للدرس المقارن الذى يتوقف عند التأثر والتأثير . وفى هذا الإطار تأتى دراسة **حمدى السكوت** المقارنة عن « **الشيطان بين العقاد وميلتون** » . لترصد جانباً من جوانب تأثر العقاد بصورة الشيطان عند ميلتون فى « **الفردوس المفقود** » . وبالتفسير الذى قدمه الرومانسيون . خصوصاً **شيللى** . لهذه الصورة . وفى هذا الإطار ـ أيضاً ـ تأتى دراسة **ماهر شفيق فريد** عن « **أثر ت . س . إليوت فى الأدب العربى الحديث** » . وكلتا الدراستين تطرح قضايا تثير النقاش والحوار . أما **حمدى السكوت** فيؤكد تباعد ملامح **الشيطان** عند **العقاد** عن التراث العربى . ومغايرتها للصورة الإسلامية . واقترابها من صورة الشيطان الغربية . بكل ما فيها من تمرد يثير التعاطف . وأما **ماهر شفيق فريد** فيؤكد ـ على عكس ماهو شائع ـ أن محاولة شعرائنا ونقادنا محاكاة **ت . س . إليوت** إنما هى محاوله لم تؤت من ثمرة ـ باستثناء حالات قليلة تعد على أصابع اليدين ـ غير ابتلاء الشعر بالتكلف والحذلقة . ترى هل كان الأمر أمر « محاكاة » أم أمر « تأثر » ؟ وهل كان شعراؤنا ونقادنا يطاردون أوزة برية بلا فائدة أم يحاولون الإفادة ليصوغوا تجربة مغايرة ؟ إن الأمر فى حالة إليوت ، شأنه شأن حالة ميلتون . يبعث على التساؤل . ويثير التأمل المجدد . لكنه فى كل حالاته يقود إلى جانب آخر من جوانب الشعر المعاصر .

ومن المؤكد أن هذه الجوانب لا تكتمل إلا بمزيد من الحوار والمتابعة ويسهم هذا العدد فى ذلك كله ـ فضلاً عما سبق ـ بندوته التى تتابع « قضايا الشعر العربى المعاصر » وبالتقديم النقدى لمجموعة من أهم دواوين الشعراء فى مختلف الأقطار العربية ، وليس هذا ـ بعد ـ هو كل ما تضمنه العدد . ولكن آن الأوان لأن يمارس القارئ بنفسه مهمته فى القراءة .

□ التحرير

فصول

القديم والجديد في الشعر

□ شوقي ضيف

لعلنا لا نغلو إذا قلنا إنه لا يوجد قديم فى الشعر . إلا إذا أردنا بذلك التعبير عن زمن ظهوره . أما بعد ذلك فهو متجدد دائما كأنما نظم بالأمس . إذ لا نزال نقرؤه ولا نزال نجد متعة فيه كما وجدها معاصروه . بل ربما كانت متعتنا به أكثر من متعتهم لكثرة الأيدى والأبصار التى تناولته وعلقت عليه شارحة مفسرة من لدن ظهوره وإنشاده إلى اليوم . والشعر بذلك يظل نضراً جديدا خافقا بالحيوية . لا تصيبه آفة الهرم والشيخوخة . فما نظمه هوميروس فى القرن التاسع قبل الميلاد وما نظمه امرؤ القيس فى الجاهلية لا يزال يحيى بيننا ولا تزال له نفس الجدة التى كانت له . لم يشخ ولم يهرم . وهى ليست جدة مادية . بل هى جدة روحية إن صح هذا التعبير . فالجدة فى الأشياء المادية تبلى وتفنى . أما فى الشعر فباقية بكل ما لها من بهاء وشباب لا يزول أبدا . وهو حتى فى الإنسان الذى ينظم الشعر سريع الزوال . أما فى الشعر فلا يبرحه يوما . فهو دائما شاب ودائما جديد .

والأدلة على ذلك كثيرة . لعل أوضحها أن كل شعر أنتجته الإنسانية لا يزال يرافقنا إلى اليوم . ومحرم علينا أن نحدث فى أى قصيدة أو منظومة تعديلا فى كلمة من كلماتها فضلا عن شطر من شطورها أو بيت مفرد من أبياتها ؛ إذ يجب أن تبقى بصورتها دون أى تعديل أو تنقيح . حتى لا يدخل عليها أى تشويه أو حتى تزيين . وتوضح ذلك أتم توضيح المقارنة بين العلم فى أى عصر سالف وبين الشعر الذى نظم فيه . **فإن الحقائق العلمية تتحول من عصر إلى عصر بحيث تبطل كثرتها وتحل محلها حقائق جديدة فى العصر التالى . فما بالنا بما يحدث لتلك الحقائق فى العصور التالية** . ومن هنا كانت الحقائق العلمية غير ثابتة . بل كانت متغيرة من زمن إلى زمن شديدة التغير . مما يجعل أى كتاب علمى سابق لعصرنا تفقد حقائقه قيمتها . لما نعرف الآن عن العلم من أنه قفز فى كل مجال قفزات واسعة . بحيث إذا مرّتْ على كتاب فيه سنوات تُعَدّ على أصابع اليد الواحدة أو أصابع اليدين ولم يُعِدْ صاحبه ـ فى طبعته الجديدة ـ النظر فيما استجدَّ من حقائق علمية متصلة به أو مودعة فيه فَقَد قيمته ، ولم يعد صالحا للقراءة . ولذلك يرجع طلاب العلوم فى الجامعات وأساتذتها إلى آخر طبعات الكتاب ، وكان الطبعة الأخيرة منه تُلغى الطبعات السابقة كما يلغى علمنا الحاضر العلم الماضى بكل فروعه من أحياء وفيزيقا وكيمياء وغير ذلك من مختلف العلوم .

وهذا لا يحدث فى الشعر أبدا ، فشعر عصر لا يلغى شعر عصر آخر . وشعر شاعر لا يلغى شعر شاعر آخر فى عصره أو فى غير عصره ، لما يحمل الشعر من حقائق ثابتة خالدة فيه على مر العصور وعلى ألسنة جميع شعرائه فى الأزمنة المتعاقبة : حقائق النفس الإنسانية وكل ما يتصل بها

من نزعات وغرائز ورغبات وعواطف وأحاسيس ومشاعر وخوالج ، وهى حقائق كانت تموج فى نفس الإنسان البدائى كما تموج فى نفس الإنسان المتحضر على مر القرون حتى القرن الحاضر ، حقائق لا تتغير ؛ لم تتغير فى الماضى السحيق ولا الماضى القريب ، ولن تتغير فى الحاضر ولا فى المستقبل ، لأنها تفصل من جوهر مستقر راسخ فى الإنسان ، هو الطبيعة البشرية . وهى ثابتة فيه بكل انفعالاتها وكل عواطفها من حب أو كره أو غضب أو حزن أو سرور ، فكل ذلك جاثم فى داخله ، وجاثم معه الأمل واليأس والرجاء والقنوط والأمن والخوف . وما من عاطفة إلا تداخلها أحاسيس ومشاعر كثيرة . ولنأخذ عاطفة الحب مثلا ، فإنه يداخلها أحاسيس شتى ، بعضها نبيل رفيع ، كما يتضح فى الحب الأفلاطونى البرىء ، وبعضها أرضى غريزى .

ومع أن الطبيعة الإنسانية ثابتة مستقرة بين جوانح الإنسان إلا أنه يحفّ عالمها كثير من الغموض وكثير من الأسرار ــ وكثير من الأحلام وكثير من الألغاز . ولنعد إلى عاطفة الحب . إنها قد تنشأ عن إعجاب بوجه مشرق أو نظرة فاترة أو لون شعْر أو رنين صوت أو حديث عارض . حتى إذا وقع المحب فى شباك الحب تنازعته أحلام لا حصر لها . ولكل من أحبّ حلمُه فى حبه . ولا ينسخ حلم حلما . فلكل حلم صورته المفردة . وهو ما جعل لكل شاعر من كبار المحبين أشعاره الغرامية المتفرّدة . ولا نستطيع القول بأن الحب فى العالم سيتوقف . بل إن مثلنا حينئذ مثل من يقول إن الأرض ستتوقف عن الدوران حول الشمس .

ومثل الحب جميع العواطف الإنسانية ، فهى ثابتة وخالدة فى الإنسان . وكل ما استطاعه تلقاءها على مر العصور هو شئ من السيطرة عليها . أو بعبارة أدق على بعض دوافعها . محاولا السمو بها ، وما تلبث أن تفيض كالنهر فى أعاليه . فإن أحدا لا يستطيع أن يرد فيضانه . كل ما يمكن هو أن يَحدَّ من فيضانه بعض الشئ . وكذلك الشأن فى طبيعتنا الإنسانية وجداول مشاعرنا ورغباتنا وميولنا وأهوائنا وعواطفنا فإنها دائمة التدفق منذ الأيام الأولى فى الحياة البشرية إلى اليوم ، أيام أن كان الإنسان ــ إبان نشأة اللغات ــ يصيح بأصوات غامضة مودعا فيها أحاسيسه ومشاعره . محاكيا لأصوات الطبيعة من حوله . آملا أن يحلّ بتلك المحاكاة عُقَدَ لسانه . ومع الزمن المتطاول استطاع أن يحلّ الشطر الأكبر منها فى ضرورات عيشه . ومضى يجاهد جهادا شاقا مضنيا بكل ما نفذ إليه من هذه المحاكاة الصوتية للتعبير عن أحاسيسه وخوالجه الوجدانية . واستقام له الشعر بعد طول الجهاد والعناء .

وأخذ الإنسان العربى وغير العربى فى أدوار زمنية متلاحقة يحاول بشق النفس أن يسوى للشعر نظاما موسيقيا متكاملا فى نسبه ومقاييسه النغمية . ومضت كل أمة تتخذ شعرها أداة للتعبير عن مشاعرها إزاء الحياة والعواطف من حب وبغض وفرح وحزن . ولا يزال الأداة التى تحفظ خوالجها وتصونها إلى اليوم . **وهى خوالج ومشاعر تخرجنا دائما من عالمنا الوقتى الزائل إلى عالم جديد . سواء أودعت فى أشعار حديثة أو كانت مودعة فى أشعار قديمة زمنيا . وإن كانت فى واقع الأمر جديدة أو قل شابة . لأنها دائمة نابضة بالحياة . لا تهرم ولا تكبر . وكل شئ حولها من آثار المعرفة الإنسانية يكبر ويشيخ وقد يبلى ويفنى . أما الشعر فحى بل شاب شبابا نادرا أخاذا . وخير ما يصور ذلك شعر ابن سينا وعلمه بالطب . فقد ألف فى الطب كتابه « القانون » المشهور فيه والذى كان يدرس فى الجامعات الأوربية حتى القرن السابع عشر ؛ فإنه أصبح اليوم فى الطب متخلفا بالقياس إلى ما حدث فى هذا العلم من تطور هائل ، ولذلك لم يعد يُدَرَّسُ فى أى جامعة أوربية . ولو كان ابن سينا حيًّا بيننا اليوم لعدَّل صفحات كثيرة منه ولأضاف إليه صفحات جديدة كثيرة . وربما أعاد كتابته جملة ، بخلاف أشعاره ونذكر منها قصيدته المشهورة عن النفس التى وصف فيها أدوارها من هبوطها من عالم الغيب إلى صاحبها فى عالم الشهادة ثم صعودها إلى عالمها السماوى . وهو يستهلها بقوله :**

هبطتْ إليك من المحل الأرفع
ورقاء ذات تدلُّلٍ وتَمنُّعِ

وقد سمى النفس باسم الورقاء أى الحمامة ويقول إنها كانت فى المحل السماوى الأسمى . ويريد به عالم العقول المجردة . وهبطت إلى الحضيض الأرضى الأدنى . لتعلم ما لم تكن تعلم فى عالم الشهادة الجديد . ويصور هذا الدور وكأنها فيه برق تألق حينا ثم انطوى بل كأنه لم يتألق ولم يلمع . ثم يصف صعودها إلى السماء ومفارقتها للبدن . ويقول إنها دخلته كارهة . إذ لم تكن تريد الهبوط من عالمها العلوىّ . حتى إذا عاشت فيه أنست إليه فلما حان وقت فراقها خرجت عنه كارهة وقد كُشف عنها الغطاء . ولعل فى ذلك ما يكفى لمعرفة هذه القصيدة الرائعة التى صوَّر فيها ابن سينا قصة النفس الإنسانية . ولو أنَّه كان حيا بيننا اليوم ما بدَّل كلمة منها ولا نقَّح لفظة . وهو معنى ما نقوله من أن الشعر جديد دائما . شاب دائما يخفق بحيوية دافقة . وقد تحولت هذه القصيدة إلى نبع فكرى غزير طالما نهل منه شعراء المهجر الأمريكى وغيرهم .

ولعل فى ذلك ما يصور من بعض الوجوه خلود الشعر وبقاءه على الزمن لما قلنا آنفا من أنه يصدر عن الطبيعة الإنسانية المستقرة فى أعماق الناس . وهذه أولى أركانه . وركن ثان هو الإيقاع فكل شعر لابد فيه من إيقاع يتيح له أن يقتطع من مجرى الزمن الفانى لحظات وجدانية . كان يمكن أن تضيع من الإنسان إلى الأبد فإذا هو يبقيها بما يبثّ فيها من إيقاع حار يجعلها تستعصى على الفناء والعدم . ومعروف أن العرب فى الجاهلية استطاعوا أن يحكموا هذا الإيقاع إحكاما دقيقا بنسب موسيقية متكاملة . بحيث تتم للقصيدة وحدة فى النغم وتتضح فى كل بيت نفس الرنات مع قرار القافية الثابت . وركن ثالث هو الخيال وما ينثر فى القصيدة من تصاوير . لغرض استكمال التأثير فى السامع . وركن رابع يوجد أيضا فى كل شعر هو الصياغة وقد بثّ فيها الشاعر الجاهلى كل ما استطاع من رصانة ونصاعة ورونق وعذوبة .

وهذه الأركان الأربعة هى المقاييس الفنية الأساسية فى كل شعر لأمّة من الأمم . وبها ظل باقيا خالدا وظل قديمه ــ كجديده ــ يفيض بحيوية لا تنضب أبدا . بل ظل قديمه جديدا كأنما نظمه شعراؤه بالأمس مهما بعد عصره ومهما مرت عليه الحقب المتطاولة . وحقا يتطور الشعر من عصر إلى عصر . وتحدث فيه متغيرات تستمد من مجتمعه وحضارته وثقافته . ولكنه لا يقاس بها جميعا ولا تُتَّخذ معايير للحكم الفنى عليه .

وبدون ريب يصور الشاعر فى شعره إدراكه للحياة . وهو إدراك يتداخل فيه مجتمعه وكل ما يتصل به من نظم ومبادئ وعقائد . وهو لا يهبط إلى مجتمعه من السماء بل ينشأ فيه وتنعكس عليه منه علائق شتى .

وليس بصحيح أن الشعراء ينعزلون عن مجتمعاتهم ويعيشون فى أبراج عاجية . بل هم دائما تصلهم بها وبأفرادها وشائج كوشائج ذوى الرحم . وشائج لم تتداع يوما ولن تتداعى أبدا .

ومع هذه الوشائج ومع هذا الترابط الوثيق بين الشاعر ومجتمعه لا يصح أن يحكم على الشاعر من خلال مجتمعه وما فيه من قيم حضارية أو ثقافية أو أخلاقية أو اجتماعية أو سياسية ، لأنه فن مستقل عن كل هذه القيم . ومعروف أن أفلاطون حكم قديما على الشعراء من وجهة نظر أخلاقية . فقال إنهم يفسدون الشباب إذ يغذونهم بأخلاق وعواطف غير مثالية . ولذلك طردهم من جمهوريته . وردَّ عليه تلميذه أرسطو فقال إنهم يطهرون العواطف السيئة فى الشباب من مثل عاطفة الخوف حين يعرضون عليهم مأساة من مآسيهم . وتجادل النقَّاد الفرنسيون فى القرن الماضى طويلا فى هذا الموضوع وهل ينبغى أن يخدم الفن الأخلاق أو لا مبرر لهذه الخدمة . ورجحت كفة القائلين بأن الفن للفن لا لغاية خارجة عنه : أخلاق أو غير أخلاق . لأن للفن شعرًا وغير شعر عالمه المستقل . ويبالغ بعض النقاد فى التعبير عن ذلك حتى ليقولون إن القول بأن قصيدة بعينها أخلاقية أو غير أخلاقية كالقول بأن المثلث المتساوى الأضلاع أخلاق والمثلث المتساوى الضلعين غير أخلاق .

ومنذ نحو خمسة وعشرين عاما ثار بعض شبابنا ثورة عنيفة على لون من ألوان الشعر العربى هو المديح . وشركهم فى الثورة بعض الشيوخ فقالوا إن هذا اللون كان كله ملقا ورياء للحكام ولمن يمكِّن أصحابه من العيش . وهو شعر جدير بالازدراء هو وما يقصد إليه من اتخاذه وسيلة للكسب المادى . وحرى بنا أن نبْتره بترًا من تاريخنا الأدبى . وفى رأيى أنها ثورة متأخرة . لأن هذا المقصد من الكسب انحسر عن حياتنا الشعرية وانحسر معه حرص الشاعر على أن يكون له ممدوح ــ كما كان يحدث أحيانا فى الأزمان السالفة ــ يعينه ضد صروف الحياة ويتيح له شيئا من المال يستعين به على العيش فى دنياه . فكل ذلك تغير . ولم يعد يوجد فى أيامنا من يمضى حياته فى نظم مدائح ملقة . بسبب ما حدث فى حياتنا من تغير . بل ما حدث فى حياة الشاعر المعاصر نفسه . إذ أصبح لا ينتج ولا يقدم شعره لهذا الممدوح أو لذاك . إنما ينتجه ويقدمه للجمهور من حوله . وهو لذلك يتغنى بأهوائه وميوله سياسية وغير سياسية .

وليس معنى ذلك أن شعر المديح الذى أنتجه أسلافنا منذ الجاهلية جدير بأن نتنكَّر له وأن نتبرَّأ منه لسبب فى غاية الأهمية يجعلنا نحرص على أمهاته وروائعه أشد الحرص ونضمها إلى صدورنا فى تجلَّة وإكبار . ذلك أنها صوَّرت منذ العصر الجاهلى البطولة العربية الخالدة على صفحات التاريخ . وصوَّرت أولا بطولة الجاهليين متخذة منهم مُثُلاً رفيعة لشباب الجاهلية . ثم صوَّرت بطولات العصر الإسلامى وفتوحاته العظيمة التى امتدت من الهند وأواسط آسيا إلى قرطبة فى الأندلس . ومضت تصوِّر بطولات القادة والخلفاء العظام فى العصر العباسى . ونضرب لذلك مثلا هو : أن **نقفور** إمبراطور بيزنطة امتنع عن أداء الجزية التى كان مفروضة على بلاده فى عهد **هرون الرشيد** . وكتب إلى الرشيد يعلنه بذلك . فكتب الرشيد إليه على ظهر كتابه : «من هرون أمير المؤمنين إلى نقفور كلب الروم قد قرأت كتابك يابن الكافرة . والجواب ما تراه لا ما تسمعه . والسلام» . وانقضَّ الرشيد بجحافله الضخمة على آسيا الصغرى ، وافتتح مدينة هرقلة ، فارتاع نقفور وأخذه الفزع من كل جانب ، وتعهَّد للرشيد أن يؤدى إليه الجزية صاغرا . ونقرأ فى كتب التاريخ سردا لذلك الفتح لا يصور بقوة هذا النصر المجيد . حتى إذا قرأنا أشعار **أشجع السلمى** وغيره فى تصويره راعنا هذا النصر العسكرى للرشيد وجنوده روعة شديدة ، روعة كانت تملأ نفوس الشباب العربى حمية وحماسة للذود عن حماهم ودَقّ أعناق أعدائهم وأعداء الإسلام والعروبة دقًّا . ومدائح أبى تمام والبحترى لقواد الدولة العباسية فى زمنهما تجسد انتصاراتهم على الروم وغير الروم تجسيدا رائعا كان يدلع الحمية فى نفوس الجنود العرب ، فإذا هم يسحقون ضلوع أعدائهم سحقا ذريعا . وناهيك بانتصارات سيف الدولة على جنود الروم وقوادهم وتمزيقه لهم شر ممزق . وقيِّض له المتنبى الشاعر الفارس ليصور كيف كان ينزل صواعق الموت بالروم ويمحق جموعهم محقا . وليس شعر **المتنبى** فى انتصارات سيف الدولة قصائد طنانة نسمع فيها صليل السيوف فحسب . بل كثير منها ملاحم حربية تزخر بالحنق الشديد على أعداء العرب وما ينبغى أن يذوقوه من الموت الذى لا يبقى ولا يذر . وتنبَّه **أبو شامة** لهذه المدائح البطولية الحربية فى كتابه **الروضتين** الذى وصف فيه معارك نور الدين وصلاح الدين مع الصليبيين ، فكل معركة لهما يَسْرُدُ أحداثها تاريخيا . ثم يذكر القصائد الرائعة التى تُجسِّد بطولتهما وبطولة جنودهما . وتنْصبها علما مرفوعا أمام الشباب العربى حتى لا يبقوا من الصليبيين باقية ، وما زالو يقتلون فيهم ويأسرون حتى خرجت بقاياهم نادبة مولولة إلى البحر المتوسط وما وراءه . ولمصر دور عظيم فى هذا المجد العسكرى وفى مجد **الظاهر بيبرس** الذى هزم التتار فى **موقعة عين جالوت** هزيمة ساحقة . وهى مجسمة فى أشعار مداحه من كبار الشعراء المصريين وغير المصريين . وما من ريب فى أن الشعراء أقاموا لأبطال العرب بمدائحهم على مر التاريخ تماثيل لا تبلى أبدا . وليس بيننا من يقدر المديح حين يكون رياء ونفاقا وزلفى . وليس بيننا من يُعْنى به . غير أن فرقا ، بل فروقا واضحة بينه وبين هذا المديح الرفيع الذى يحمل لنا مجد العرب العسكرى . والذى يقيم لهذا المجد تماثيل خالدة ، ولسنا من الحمق والغفلة بحيث نحطمها وندمِّرها لقولة قائل إن المديح كان شعر تكسب وتسوُّل . كلمة يرسلها دون معرفة حقيقية بشعر المديح وتاريخه وتطوره .

ولو أن من ينعى على شعرائنا مدائحهم قرأ شيئا منها لعرف أن شاعرها الأول الجاهلى ضمَّنها موضوعات إنسانية مهمة ، فقد كان يبدؤها بذكريات حبه فى الشباب أو بالتشبيب والغزل . وهو بذلك يريد قاصدا أن يفتتحها بالحديث عن الحب العاطفة الإنسانية الخالدة ، حتى يجذب سامعيه إليه . وحتى يجدوا عنده شيئا من الغذاء العاطفى يتغذون به إذ يحدثهم عن تلك العاطفة السحرية العجيبة ومدى تأثيرها فى نفسه . ويعرض المادح مشاهد الطبيعة فى رحلة صحراوية له لا تزال تروعنا بما فيها من بساطة بدوية وصور لطيفة ـ ويضمِّن قصيدته مجموعة من إدراكاته لدنياه فى طائفة من الحكم والخبرات من شأنها أن تصقل فهم سامعها للحياة وتجعله أكثر قدرة على التبصر والحكم السليم على الأشياء . وهذه الموضوعات الإضافية فى المدحة الجاهلية أمدَّت المدحة العربية فيما بعد بأمداد شعرية كثيرة بديعة . فقد مضى الشعراء فى العصور التالية يقدِّمون لمدائحهم بالوقوف على الأطلال ومعاهد الحب فى الشباب أو بالنسيب مصورين فيه حنينهم إلى محبوباتهم وظمأهم إلى التملِّى بطلعتهن ونظراتهن الفاتنة وعيونهن الساحرة على شاكلة قول **جرير** فى مطلع مدحة لعبد الملك بن مروان :

وَدِّعْ أُمامةَ حانَ منك رَحيلُ
إن الوداع إلى الحبيب قليلُ
تلك القلوب صواديًا تَيَّمْتَها
وأرى الشِّفاء وما إليه سبيلُ

ويتميز نسيبه فى مقدمات مدائحه بالرقة وصفاء النفس ونقاء الطبع واللطف فى الاستعطاف والشكوى . وتلقانا أسراب من ذلك عند العباسيين لا تكاد تحصى . وحتى المقدمة الطللية ما يزالون يحتفظون بها متخذين منها رمزا لآمالهم الضائعة فى كثير من الأحيان . واشتهر **أبو نواس** بأنه كان ثائرا على تلك المقدمة داعيا إلى استبدال الخمر بها . ولم تكن ثورة فنية بل كانت ثورة حضارية . أما بعد ذلك فكان هو نفسه ينظم فى الأطلال حين يقدم بها بين يدى مدائحه . وربما كان من أروع ما نظم فيها بيته المشهور فى مطلع مدحته الميمية للأمين :

يا دارُ ما فعلتْ بك الأيامُ
ضامتْك والأيامُ ليس تُضامُ

وإنه ليأسى للضيم الذى أنزلته الأيام بدار صاحبته . ويتسع الأسى فى نفسه لأن أحداً لا يستطيع الثأر للدار من الأيام . والبيت أشبه بحكمة ضخمة . كل يستطيع أن يلتمس فيها ما سقط منه وانطمست آثاره من ديار وغير ديار وناس وغير ناس وآمال وغير آمال . وكأن شخصية الأطلال فى الشعر العربى كانت أقوى من شخصية أبى نواس وثورته عليها . فسخرته لها . وجعلته ينطق بأروع بيت قيل فى الأطلال والديار العافية ــ على الأقل ــ حتى زمنه .

وقد تفجر ينبوع النسيب فى مقدمات المدائح العباسية واستحالت جوانب منه إلى جداول متدفقة من الغزل . نجد ذلك عند بشار ومطيع بن إياس وغيرهما من رواد الشعر العباسى وأيضا عند من تلاهم من الشعراء . ولن نستطيع أن نعرض فى هذا المقال المجمل طرائف هذا الغزل وروائعه التى تأخذ بالألباب . لأنها أكثر من أن تُحْصَى أو تُستقْصَى . ويكفى أن نعرف أن كثيرين من الشعراء النابهين اشتهروا بحبهم لبعض الجوارى وتغنوا بأسمائهن فى مدائحهم وغزلهم . اشتهر بشار بعبدة وأفرد لها صاحب الأغانى فصلا فى أغانيه سوى حديثه عنهما فى ترجمة بشار . واشتهر **أبو العتاهية** بعتبة وله فى حبه لها وشغفه بها أحاديث طويلة . واشتهر أبو نواس بجنان وفتح لهما صاحب الأغانى فصلا طويلا فى كتابه . ولن يستطيع دارس أن يكتب عن أحد هؤلاء الشعراء كتابة دقيقة إلا إذا صوَّر حبه فى مقطوعاته الغزلية المفردة وفى مقدمات مديحه ، وأوضح إلى أى حد كانت صاحبته السبب فى إشعال الجذوة أو العبقرية الشعرية فى دخائله . فضلا عما تحمل أشعاره فيها من روعة شعرية . ونلتقى بأبى تمام وغزله الكثير فى مدائحه وما يحمل من معان وصور طريفة كقوله :

أجدرْ بجمرةِ لوعةٍ إطفاؤها
بالدَّمع أن تزداد طول وقودِ

فهى جمرة من نوع خاص جمرة لوعة لا تطفئها أى دموع سائلة . بل تزيدها لهبا واشتعالا ونارا لا تخمد بين جوانح الصب المفتون أبدا . وكان يعاصره صديقه **على بن الجهم** القائل فى فاتحة إحدى مدائحه للخليفة المتوكل :

عيونُ المَهَا بين الرُّصافة والجِسْرِ
جَلَبْنَ الهوى من حيث أدرى ولا أدرى
أَعَدْنَ لىَ الشوقَ القديمِ ولم أكنْ
سلوتُ ولكن زِدْنَ جَمْرًا إلى جَمْرِ

والجسر على دجلة،والرصافة شرقيه ببغداد . يقول إن عيون السيدات الفاتنات هناك جلبن إليه الهوى وأعدن فى فؤاده جذوة الحب القديم التى لا تمكن أن تطفأ أبدا وأشعلن بجانبها جذوات حديثة زادته لوعة على لوعة . ومضى يتحدث عن صواحب تلك العيون وكيف يرسلن ضوءهن من بعيد كالأهلة . تمتع الأبصار . **وحبُّ البحترى لعَلْوَةَ مواطنته الحلبيَّة فى شبابه قبل نزوله بغداد ذائع مشهور . وهو يكثر فى مقدمات مدائحه من تغزله بها كقوله فى مقدمة مدحة للخليفة المعتز :**

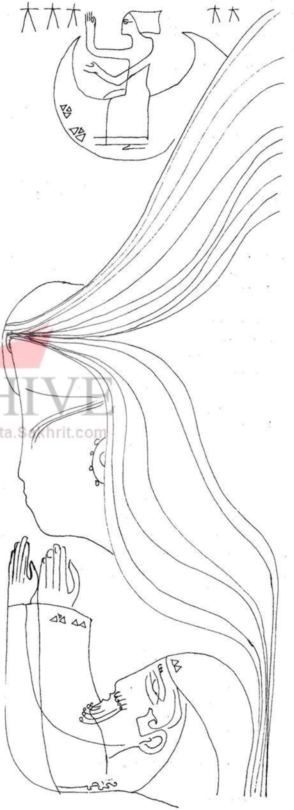
يا عَلْوَ علَّ الزمان يُعْقِبنا
أيام وَصْلٍ نظلُّ نذكرها
كم ليلة فيك بتُّ أسهرها
ولوعةٍ فى هواك أضمرها
وحرقةٍ والدموعُ تطفئها
ثم يعودُ الجَوَى فيُسعرها

وكان قد مضى بين حبه لعلوة فى شبابه ومديحه للمعتز أكثر من عشرين عاما ولا تزال لوعة حبها تلذع فؤاده ولا تزال حرقة شوقه متأججةً بين جوانحه . وهو يبكى بدموع غزار . والجوى يعود مستعرا فى صدره فذكرى حبها لا تبارحه أبدا . ولا يبارى ابن الرومى فيما كان يجلب إلى مقدمات مدائحه من طرائف المعانى فى الغزل ، وله فيه ابتكارات تفوت الحصر فى المديح وغير المديح من مثل قوله :

نظرتْ فأقصدتِ الفؤادَ بسَهْمِها
ثم انثنتْ عنه فكاد يَهيمْ
ويلاه إن نظرتْ وإنْ هى أعْرَضَتْ
وَقْعُ السِّهام ونَزْعُهنَّ أليمِ

أقصدت : أصابت . ونلتقى بالمتنبى . وكان إحساسه بالعروبة يُفعم قلبه فأكثر فى مقدمات مدائحه من الغزل بالأعرابيات . إذ دائما يعبث بقلبه الحنين إليهن . بل إن حرارة هذا الحنين لتزداد تلظيا واشتعالا . حين بارح ديارهن إلى إيران . فإذا هو يذكرهن ويذكر عفتهن وعفة صاحبة له بينهن وجمالهن الآسر . فينشد :

كل جريح تُرجى سلامته
إلا فؤادا دهتْه عيناها
فى بلد تُضربُ الحِجال بهِ
على حسانٍ ولَسْنَ أشباها



فيهنَّ من تَقطر السيوفُ دما
إذا لسانُ المحبِّ سَمَّاها

فكل من أصابت صاحبته فؤاده بسهام عينيها لم تُرجَ له سلامة ولا شفاء ، إنها عربية صميمة من بلد يزين النساء فيها الحجال والأستار والحجب والعفاف والطهر . ولكل منهن حسنها الخاص وجمالها المفرد . وجميعهن دونهن السيوف والرماح والموت الزؤام .

وظل شعراء المديح بعد المتنبى يستلهمون فى فواتح مدائحهم الحسان : اللاتى شغفن قلوبهم حبا مصورين ما كانوا يحيطونهن به من التضرع والاستعطاف وما كنَّ يذكين فى أفئدتهم من نار الحب المحرقة ، ومن أروع الأشياء حقا أن نقرأ هذه المقدمات الغزلية عند **ابن حيوس وابن عنين** فى دمشق وعند **الحاجرى والتلعفرى** فى العراق وعند **ابن زيدون وابن خفاجة** فى الأندلس وعند شعراء مصر مثل **ابن سناء الملك** القائل فى افتتاح إحدى مدائحه للسلطان العادل الأيوبى :

ألقى حبائلَ صَيدٍ من ذوائبه
فَصادَ قلبى بأشراكٍ من الشَّعرِ
حالى الجفونِ بحلْىٍ لا شبيهَ له
وهل سمعتم بحَلْىٍ صِيغ من حَوَرِ

ولا يقل عنه إبداعا وروعة فى هذا الغزل الذى تفتتح به المدائح ابن النبيه ويشتهر بغزليات له بديعة .

وبجانب ما تحمل مقدمات المدائح من روائع الغزل والنسيب تحمل مشاهد الطبيعة . وكانت فى العصر الجاهلى ــ كما أسلفنا ــ تحمل مشاهد الطبيعة الصحراوية ، وأخذت ــ منذ العصر العباسى ــ تحمل مشاهد الطبيعة الحضارية برياضها وبساتينها وأشجارها وأزهارها وأطيارها وجداولها المترقرقة . ومن أمتع الأشياء قراءة هذه المشاهد عند العباسيين وما صوروا فيها من جمال الطبيعة فى الربيع حين تبتهج بمقدم الشمس وحين تكتئب وهى تراها فى النزع الأخير ساعة الغروب . وفى كل مكان من رياضها يداعب النسيم الأغصان وتملأ الطير الجو شدوا وغناء . وقد أودع كبار الشعراء مدائحهم لوحات باهرة للربيع . يتقدمهم فى ذلك أبو تمام ولوحته فى رائيته التى مدح بها المعتصم تموج بالروعة . ولا تقل عنها روعة وجمالا فنيا لوحته التى رسمها بين يدى مدحة دالية ، وفيها صور الربيع فى الطبيعة تصويرا فاتنا . ولفته ساق أو قمرىّ وقمرية يتراشفان رحيق الهوى . فنقل صورتها وما يتساقيان من الحب إلى لوحته قائلا :

ساقٍ على ساقٍ دعا قُمريّةً
فدعتْ تقاسمه الهوى وتَصِيدُ
إلفان فى ظلِّ الغصون تألَّفا
والتفَّ بينهما هَوًى معقودُ
يتطعَّمان بريقِ هذا هذه
مجَّا وذاك بريق تلك مُعِيدُ
يا طائران تمتَّعا هُنِّيتما
وعِما الصباحَ فإننى مجهودُ

والساق الأولى القمرى والثانية غصن الشجرة . وهى أبيات رائعة تزخر بوصف أحاسيس القمارى أو الحمام بل الطير جميعا وابتهاجها بالحب وتساقيها كئوسه فى الربيع . وكل من القمرى والقمرية يتطعمان بمنقاريهما رضاب الرِّيق ويستعيدانه مرارا وتكراراً . ويدعو أبو تمام للعاشقين أن يظلا متمتعين هذا المتاع الهنئ ونحييهما تحية الصباح . واستمر فى المدحة يصور الطبيعة من حوله . وكان محزونا . وكأنما عطفت عليه السماء . فساعدته ببروقها ورعودها . وتهللت لأمطارها الأشجار والرياض . ونشرت الطواويس أذنابها فرحة مبتهجة . ويشتهر البحترى بوصفه فى مقدمات مدائحه للبرك والطبيعة . وأروع منه فى هذه الباب ابن الرومى وكان عاشقا للطبيعة مفتونا بها فتنة شديدة يعيش مع كل هَمْسَةٍ فيها وكل خفقة . وفى مقدمات مدائحه لوحات لها كثيرة تصور كلفه بها وهيامه .

ولوحة المتنبى التى صَوَّر فيها شِعْبَ بوَّان أحد متنزهات إيران وجنانها من أروع اللوحات الشعرية فى تصوير جمال الطبيعة . وقد أودعها مدحته النونية لعضد الدولة . وفيها يقول :

مغانى الشِّعب طيباً فى المغانى
بمنزلة الربيع من الزمانِ
طَبَتْ فرسانَنا والخيلَ حتى
خَشيتُ - وإن كرُمْن - من الحِرَان
غدونا تنفض الأغصان فيها
على أعرافها مثلَ الجُمانِ
لها ثمرٌ تشير إليك منه
بأشربةٍ وَقَفنَ بلا أوانى
وأمواهٌ يَصِلُّ بها حصاها
صليل الحَلْىِ فى أيدى الغوانى

والمتنى يشيد بجمال الطبيعة فى شعب بوان حتى ليتفوق الشعب على جميع الرياض طيبا كما يتفوق الربيع على سائر الفصول فى السنة ويقول إن مغانيه ومنازله ومناظره الساحرة طبت وخلبت قلوب الفرسان والخيل حتى خشيت على خيلنا الكريمة الأصيلة أن تحرن فلا تبرحها أبدا . ويصوِّر حبَّات الندى المتساقطة من الأغصان على أعراف الخيل بحبات اللؤلؤ الفضية . أما الثمار فدانية القطوف شرابا صافيا يقدِّم لطاعميه دون آنية تحمله . وأما المياه فيداعبها الحصى . وتصلّ فيها دناته صليل الحلىّ فى أيدى النساء الجميلات . ونكتفى بما عرضناه من لوحتى المتنبى وأبى تمام . مما يصور بوضوح روعة مشاهد الطبيعة فى مدائح الشعراء . وهى مشاهد لا تكاد تُحْصَى . تكتظ بها مدائح الشعراء فى كل مكان : فى إيران والعراق والشام ومصر والأندلس . ويشتهر ابن خفاجة بتصاويره البديعة للطبيعة . وهى مبثوثة فى مطالع مدائحه .

ومرّ بنا قولنا إن قصيدة المديح تحمل - منذ الجاهلية - إدراك الشعراء للحياة . وقد أودعها من قديم الشاعر الجاهلى حكمته التى استخلصها من تجاربه فى حياته . وكأنما يريد لها أن تذيع مع مدحته على جميع الأفواه والألسنة . حتى يزداد الناس فهما لحياتهم . واشتهر زهير بحكمه الكثيرة التى أنهى بها مدحته لهرم بن سنان والحارث ابن عوف من مثل قوله :

ومَنْ يَكُ ذا فَضْل فيبخَلْ بفضْلِهِ
على قومه يُسْتَغْنَ عنه ويُذْمَمِ

وهو يوصى كل صاحب فضل ومال أن يكون بارًّا بقومه ، فلا يستأثر بفضله وماله لنفسه . بل يجعل لهم فيه حقا معلوما ، وإلا استغنوا عنه وأصبح بينهم ذميما بغيضا . ودائما نرى شاعر الجاهلية ينثر فى مدائحه مثل هذه الحكمة بل قل التعويذة . حتى لا يضل معاصروه سبيلهم فى الحياة . ومن ذلك قول النابغة الذبيانى فى مدحة قدَّمها إلى النعمان بن المنذر صاحب الحيرة :

ولستَ بِمُسْتَبْقٍ أخاً لا تلمُّه
على شَعَثٍ أىُّ الرجال المهذَّبُ

والنابغة يقول لصاحبه : لا يوجد أخ مبَّرأً من العيوب . فينبغى أن تغفر لأخيك ما يلحقك من ذنوبه . فتصلح بذلك شعثه وتستبقى أخوَّته بعفوك عن إساءاته وصَفحك عن زَلَّاته . وكان الشعر الجاهلى مليئا بمثل هذه الحكمة وسابقتها . وكان الجاهليون يشغفون بحكمه لما توسَّع من مداركهم وعلمهم بشئون الحياة . ولعل ذلك ما جعل عمر بن الخطاب يقول : «كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أعلم منه» فهو جماع معرفتهم بشئون الدنيا وما ينبغى من صواب الآراء من الأخلاق الحميدة . ومضى شعراء المديح بعد العصر الجاهلى يُزَوِّدون مدائحهم بما يستطيعون من الحكم . حتى إذا كان العصر العباسى لم يكتف هؤلاء الشعراء بما يمدهم الشعر القديم منها . فقد أضافوا إلى زاده الموروث زادا جديدا من حكمة الهنود والفرس واليونان . وكثيرا ما أعادوا صياغة بعض الحكم الجاهلية على نحو ما نجد عند بشار . إذ نراه يستلهم بيت النابغة السالف فى مقدمة مدحة مدح بها مروان بن محمد آخر خلفاء بنى أمية . وهو استلهام بارع إذ يقول :

إذا كنتَ فى كل الأمور معاتبا
صديقك لم تَلْقَ الذى لا تُعاتبُهْ
فعِشْ واحداً أوصِلْ أخاك فإنه
مقارفُ ذنبٍ مَرَّةً ومُجانِبُهْ
إذا أنت لم تَشْرَبْ مرارا على القَذَا
ظمئتَ وأىُّ الناس تصفو مشاربه

وكانت الحكمة مجملة عند النابغة فبسطها بشار وزوَّدها بالتعميم والاستدلال وقوة البرهان . ومازال شعراء المديح بعد بشار يقطِّرون خبراتهم بالحياة حكما بديعة حتى ليتناولون بها الحب وغير الحب كقول أبى تمام معليا القوة على العقل وكتبه فى فاتحة مدحه للمعتصم ووصفه لانتصاره الساحق على البيزنطيين وفتحه المبين لعمورية أكبر مدنهم فى آسيا الصغرى :

السَّيفُ أَصْدَقُ أَنْباءً من الكتُبِ
فى حدِّه الحَدُّ بَيْنَ الجِدِّ واللَّعِبِ

ويقول ابن أبى الإصبع المصرى فى كتابه : «**تحرير التحبير**» إنه



ستخرج حكم أبى تمام من شعره فوجدها ثلاثمائة وأربعة وخمسين بيتا غير تسعين شطرا . ويقول أيضا إنه أحصى حكم المتنبى فى شعره فوجدها ربعمائة غير مئة وثلاثة وسبعين شطرا . ولكثرة الحكم فى شعر المتنبى فردتْ من قديم بالتأليف على نحو ما توضح ذلك الرسالة الحاتمية . وحاول صاحبها أن يصل بين حكم المتنبى وكلام أرسطو . وهو مبالغ مبالغة مسرفة فى هذا الوصل . والحق أن الحكم فى شعره من بنات أفكاره وثمار تجاربه ونتاج عبقريته الفذة . وإنها لترفعه إلى مصاف الشعراء العالميين الذين أثروا الحياة الإنسانية بحكمهم الخالدة . ويروى أن ابن سناء الملك سأل القاضى الفاضل : لماذا يدور شعر المتنبى على ألسنة الناس جميعا ؟ فأجابه بأن أكثر ما يجرى فى نفوسهم وأذهانهم من خواطر يجدون له الشاهد من حكم المتنبى . ومن أهم الجوانب الرائعة فى حكمه أنها تملأ نفوس العرب حماسة وفتوة من مثل قوله فى صباه :

عِش عـزيـزا أومُتْ وأنت كـريـمٌ
بين طـعن الـقَنـا وخَـفْق البـنودِ
واطـلب الـعِزّ فى لظىً ودع الذُّ
ل ولو كـان فى جِـنان الخلود

وكأنما لخّص دستور العرب على مر التاريخ . فإما العيش العزيز وإما الموت الكريم فى ساحات الشرف والنضال . ولا حياة لعربى بدون استشعار العزة إلى أقصى الحدود . وإنه ليؤثر العز فى الجحيم على الذل ولو كان فى فراديس الجنان . وما الحياة بدون عزة ؟ إن العربى الجدير بهذا الاسم لا يجبن ولا يتقاعس أبدا ولايهاب الحرب مهما اشتد أوارها . بل إنه يحرص أشد الحرص على اقتحام أهوالها نافذا منها إلى الحياة الحرة الكريمة . يقول فى مدحه لسيف الدولة :

وحبُّ الجبـان الـنَّفسَ أَوْرَدَهُ التُّقَا
وحبُّ الشجاع النفسَ أورده الحَرْبا

ويقول بمصر من قصيدة لم ينشدها كافورا :

وإذا لم يـكن من الموت بُـدٌّ
فمن الـعـار أنْ تـكونَ جـبـانـا

ويتردد هذا الصوت القوى الحار فى شعر المتنبى . وكان هو نفسه فارسا شجاعا . بل بطلا باسلا . فدعا وهو فى الثامنة عشرة من عمره إلى منازلة العرب لحكامهم الأعاجم . حتى يستعيدوا دولتهم المفقودة ومجدهم الحربى التليد . وشهر سيفه فى ثورته المعروفة ببوادى الشام وأخفقت الثورة ولم تنكسر نفسه . بل ظلت قوية عاتية . وظل يهدر بشعره كأنه الرعد القاصف . ويقيِّض له ـ كما مر بنا ـ لقاء مع سيف الدولة فارس حلب فى زمنه . ويستخلصه لنفسه تسع سنوات كان يَغْدُو ويروح معه فيها لجهاد البيزنطيين وضربهم ضربات قاصمة . ويتسع أمله فى قيام دولة العرب المأمولة التى طالما حلم بقيامها . ويظل يصور فى مدائحه لسيف الدولة انتصاراته الساحقة على البيزنطيين . ناثرا فيها حكمه الزاخرة بالبأس والشجاعة والمضاء . وما نريد أن نسترسل فى بيان حكم المتنبى التى ضمنها مدائحه والتى ظل يلقى بها فى نار البطولة العربية فتزيدها لهبا واشتعالا . فهناك كتب قديمة وحديثة تُعْنى ببيانها وتفصيل القول فيها . إنما نريد أن نشير إلى أن بين حكمه الإنسانية الكثيرة التى توسّع مدارك العربى ومعارفه حكما أخرى كثيرة لا تعلِّم . وإنما تزرع القوة والبسالة فى نفوس العرب . وهى حكم تتوهج بمشاعر العزة والكرامة والذَّوْدِ عن الحِمى حتى الدَّماء الأخير .

وواضح من كل ما قدَّمت أن شعر المديح سيظل يحى حياة متصلة . ولن يوصف بالقدم إلا من حيث الزمن الذى نظم فيه فحسب . أما بعد ذلك فهو شعر جديد شاب أنضر ما يكون الشباب . لا لأن كل شعر بطبيعته يُكْتَبُ له ـ كما قلنا فى صدر هذا الحديث ـ الشباب الدائم فحسب . بل أيضا لأنه سيظل يُغَذِّى الأجيال الحاضرة والمستقبلة الغذاء الرفيع الذى وصفنا بعض جوانبه . مجسِّدًا لها روحنا العربية العاتية التى لا تُقْهَرُ . وأمجاد بطولاتنا على مر الزمن وخصالنا الكريمة . ومثلنا النبيلة . مع ما يحمل من مشاعر الحب الرقيقة . ولوحات الطبيعة البديعة وإدراكات شعرائنا البصيرة للحياة . ومن المؤكد أنه لا يختلف اثنان فى الزراية على مديح الرياء والنفاق والملق الذى تُلْتَمَسُ به منفعة قريبة أو بعيدة . وَبوْن شاسعٌ بين هذا المدح الكاذب والمدح الصادق الذى عرضنا له والذى نقرؤه عند شعرائنا العظام ممن ملأوا الدنيا وشغلوا الناس بما قدَّموا لهم فى روائع مدائحهم من متاع فنى رفيع . . .

الشاعر العربى المعاصر والتراث ●

عبدالوهاب البياتى

التراث هو ما (كان) و(يكون) و(سيكون). وهو بالرغم من ثباته الخادع. لكنه فى الخصلة الحضارية. بعيدة المدى. ليس قيمة ثابتة. ثباتاً نهائياً. بل إن عوامل الولادة والموت. التى تطرأ عليه، وتعتريه، باستمرار. تجعل منه. عجينة لَدِنةً. قابلةً للتشكُّل والتعيُّن. ولكن ليس بشكل نهائى.

والتراث ليس مجرد تراكم خبرات ومعارف وكتب. ولكنه اعتراف أمام الذات والعالم. اعتراف بوجود. اعتراف بشخصية لها وجودها التاريخى والنفسى.. ومن حقها أن تستقل وأن تنمو وأن تشق طريقها. وفق طبيعة ظروفها وأرضها وتاريخها.. على أساس وحدة شخصيتها القومية وتفاعلها الحر مع التراث الإنسانى الحضارى الشامل.

وهو ليس (الماضى الحى) من التراث فحسب. بل إنه يعكس فضلاً عن الخلفية الحضارية للمجتمع. الاستعداد المتجدد فى الأمة. لتجاوز نفسها باستمرار.(1)

وليس من قبيل المصادفة ـ كما يرى الدكتور غالى شكرى ـ أن الغالبية العظمى من رواد التجديد فى شعرنا الحديث، كانوا من الثوار على مجتمعاتهم المتخلفة. الفقيرة. المغلولة فى قيود الاستعمار القديم أو الجديد. إن بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتى وعبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور وأدونيس وأحمد عبد المعطى حجازى. لم يترددوا فى التخلى عن العمود الخليلى. ولم يترددوا فى استلهام تجارب إليوت وسان جون بيرس جنباً إلى جنب مع تجارب ناظم حكمت وأراجون وايلوار وبابلو نيرودا ... ولكن التخلى عن العمود التقليدى واستلهام تجارب الآخرين، لم يكن (لعبةً) من ألعاب الهُواة. فشِعْر هؤلاء الرواد الجدد. قد تفاعل تفاعلاً حراً، عميقاً مع التراث الآشورى والبابلى والفرعونى والمسيحى والإسلامى. تماماً كتفاعلهِ مع التراث الإنسانى القديم والحديث خارج ديارنا. وكان هذا التفاعل محكوماً بضابط واحد. هو معيار الأصالة والمعاصرة فى ثورتهم: الواقع بكل ما يشتمل عليه من صراعات وتناقضات. لهذا جاءت أعمالهم «ثورة كاملة» فى تاريخ الشعر العربى. أبدعها واقعنا نفسه. قبل أن يستجيب لها الشعراء، وأقبلت عليها الجماهير العربية، قبل أن يستجيب لها الناشرون. وقد كان شعراؤنا قادرين على تقليد السلف أو نقل الغرب كما هو، ولكن عملهم حينذاك ـ وقد أقدم عليه البعض ـ مآله السقوط.

وربما كانت أولى المهام التى يتعين على ثورتنا الثقافية أن تباشرها فى هذا الصدد. هى أن تنزع كافة ما يحيط بكلمة (التراث) من لبس

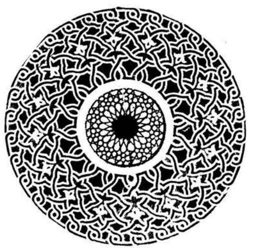
● نص المحاضرة التى أُلقيت فى (الكوليج دى فرانس) فى الندوة التى عقدت عن الحضارة العربية الاسلامية فى مواجهة تحديات العصر فى ... ١٩٠٠

وغموض . وأن تؤسس منهجاً جديداً يتناول هذه القضية على ضوء منجزات العصر . وأن تحاول الربط بين متغيرات النظر إلى التراث والنظر إلى المجتمع . ربطاً جدلياً عميقاً . ومحكوماً برؤية موضوعية لحركة التاريخ .

على ذلك . فإن طرح موضوع (الأصالة والمعاصرة) بمعنى أن الأصالة هي التراث والمعاصرة هي أوربا . يُعَدُّ طرحاً خاطئاً . مبتوراً وضاراً .. إذ يمكن طرح المشكلة ثورياً على أساس أن الأصالة هي الواقع بكل ما يشتمل عليه من عناصر . من بينها التراث . والمعاصرة هي استخدام المنهج العلمي في التفكير .

لقد ظلت أجيال بعد أجيال في الفكر العربي الحديث ، أسيرة هذا التناقض الشكلي المُفتعل بين ذاتنا القومية الأصيلة والحضارة العالمية المعاصرة . كان السلفيون من أدبائنا ومفكرينا ، يرون في التراث ملجأً لهم من الرياح القادمة من وراء البحار ، وكان المجددون يرون فيها قوة دافعة للشراع المطوية الساكنة منذ قرون وقرون . وكان المعتدلون يكتفون بالقول : إن قَدَماً هُنا ، وقَدَماً هناك ، تكفل لنا ، البقاء فوق أرضنا وأن نتنسم الهواء الجديد في وقت واحد . وقد كان الخلط بين الأصالة والتراث ـ ولا يزال ـ هو السبب الحقيقي ، لاتخاذ هذه المواقف الشكلية . قبولاً ورفضاً وحلاً وسطياً ...

فلو اعتبرنا الأصالة هي «الواقع» بكل شموله وعناصره . لرفضنا من التراث الشئ الكثير ، مما يعوق حركة الواقع وتقدمه . وتصبح أصالتنا . هي ذلك الرفض الواعي للوجه السلبي من التراث ... ولو اعتبرنا (الأصالة) مرة أخرى . هي (الواقع الحي) في الماضي والحاضر والمستقبل . لقبلنا مع الآخرين دون عُقَدٍ أو مركبات نقص ، ما يمكن أن يُوجه حاضرنا إلى آفاق أرحب وأعمق . بل لعلنا ، نجد لدى الآخرين الذين سبقونا في مضمار التقدم ، ما يفتح عيوننا على جوانب من تراثنا ، ما كنا ، لنراها بغير ما اكتشفوه من أدوات البحث العلمي . وهكذا تتدعم أصالتنا بمزيد من الاختيار الحر ، لما في التراث من قيم دافعة لحركة المجتمع ، والانفتاح على الدنيا من حولنا . ويظل (الواقع) معياراً وحيداً للرفض والقبول . وضابطاً وحيداً . لحركة الاختيار والانفتاح ، حينئذ تختفي المعاصرة ، كمرادف للاستيراد من أوربا . وتختفي الأصالة كمرادف للتراث . وتمسي أصالتنا ومعاصرتنا ، رهناً بموقفنا من واقعنا . تصورنا له وحركتنا داخله . هل نراهُ واقعاً موضوعياً مستقلاً عن عواطفنا ؟ وهل نتحرك به في اتجاه المستقبل ؟



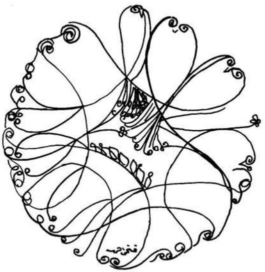
هذه الرؤية وحدها ، هي التي ستمدنا ، بما نحتاج إليه من التراث والحضارات الأخرى ، وقبل ذلك وبعده ، بما نحتاج إليه من خَلْقنا وإبداعنا ، أي ما ينبغي أن نضيفه إلى جهود السالفين من أجدادنا ، والمعاصرين لأجيالنا في أرجاء العالم الواسع .(٢)

هذا من جهة ، ومن جهة أخرى نجد أن الذين يدعون إلى الثورة على التراث يدركون مدى حضور الماضي في الحضارة الحديثة في صورة معالم أثرية كبرى ومُدونات كتابية ومتاحف وبحث عن الآثار ومناهج جامعية دراسية ، لدراسة تاريخ كل شئ : (تاريخ الفلسفة ، تاريخ العلوم ، تاريخ الأدب ، تاريخ الاقتصاد ، وغير ذلك من صور تجعل الماضي حياً في الحاضر . وهي نزعة تنبع من رغبة الإنسان المستقرة في أعماقه ، في أن يعيش زمنين ـ إذا استطاع ـ بدلاً من زمن واحد ، بل إن المرء ليحس أحياناً ـ وهو يقارن ـ حضور الماضي في الحاضر .

ومن الواضح أن الإنسان المعاصر في ظل النوازع القومية المتعددة ، قد انتقل من واقع التاريخ إلى تبنى «الأسطورة التاريخية» ، واستخدامها حافزاً في تقوية التكاثف الاجتماعي في الأمة الواحدة ، وأن ذلك كان يمتد من مبدأ الإيمان بإرادة القوة ، إلى الخروج من حال الضعف والتفكك لاستشعار قوة وهمية ، وأن الثورة على التراث إنما تمثل نفوراً من هذه الأسطورة التاريخية أو ثورة على استغلال المشاعر القومية عن طريق هذا التزوير الصارخ **وهذا حق لها لا ينكر ، ولكن الثورة ـ في اندفاعها ـ قد تقع في أخطاء مماثلة ، فهي بدلاً من أن تقتصر على شجب الأسطورة التاريخية ، تشمل بمدها المندفع ، التاريخ نفسه ، وهي في هذا الاندفاع ، أيضاً ، تخلق لنفسها أسطورة تاريخية متكافئة .**

ويرى الدكتور إحسان عباس أن ثورة بعض الشعراء العرب المعاصرين على التراث ، ورفضهم له رفضاً مطلقاً ، يعودان إلى أن عدداً من هؤلاء ، ينتمي إلى الأقليات العرقية والدينية والمذهبية في العالم العربي ، وهذه الأقليات ، تتميز ـ عادة ـ بالقلق والديناميكية ومحاولة تخطي الحواجز المعوقة والالتقاء على أصعدة أيديولوجية جديدة . وفي هذه المحاولة يصبح التاريخ عبئاً والتخلص منه ضرورياً ، أو يتم اختيار «أسطورة تاريخية جديدة» لأنها تعين على الانتصاف من ذلك التاريخ بإبراز دور تاريخي مناهض . أو يتم اختيار «الأسطورة المطلقة اللا تاريخية» .بعد هذه المقدمات يمكن أن نسأل : كيف كان موقف الشعر العربي المعاصر من التراث ـ على أرض الواقع ـ ؟ تقتضي الإجابة على هذا السؤال أن نميز بين نوعين من المواقف : الموقف الفكري والموقف الشعري (أي الموقف المُعبر عنه شعراً) وبين نوعين من التراث ، التراث الشعري بخاصة والتراث الحضاري بعامة .

أما موقف الشاعر الحديث من التراث الحضاري بعامة . فإن الحديث عنه يستلزم أن نوسع من مدلول التراث ومجاله . إذ هو لم يعد تراثاً عربياً إسلامياً . وحسب . وإنما غدا تراثاً إنسانياً ـ من بعض



الجوانب ـ والشاعر الحديث يتعامل مع التراث من زوايا مختلفة . وهذه الزوايا هى :

(١) التراث الشعبى .
(٢) الأقنعة .
(٣) المرايا .
(٤) التراث الأسطورى .[٣]

وهنا ، لابد ، لنا من العودة إلى الوراء قليلاً ، لنتابع حركة الشعر العربى المعاصر وموقفها من التراث منذ بداية حركة الإحياء التى قام بها البارودى وغيره من شعراء جيله ، فنرى أن حركة الإحياء هذه ، كانت تمثل نوعاً من الردة إلى الماضى ، للامتداد منه إلى الحاضر أو أنها تمثل امتداد الماضى فى الحاضر ، وتحقق نوعاً من الاتصال بينهما . لكن التعاطف فى هذه الحركة مع التراث الشعرى القديم ـ رغم ما حققه من الترابط بين الماضى والحاضر ـ قد نظر إلى هذا التراث من زاوية واحدة ، ولتحقيق هدف واحد . نظر إليه من زاوية فنية صرف . فوجد فيه النموذج الأعلى فى التعبير الذى ينبغى أن يُحتذى ، وحقق بذلك رقياً فى مستوى التعبير الشعرى بالقياس إلى المستويات السابقة . وكانت النتيجة هى ذوبان الشاعر الحديث فى إطار الشعر القديم .

ولكن هذه الحركة لم تستطع أن تفجر أية طاقة روحية أو فكرية فى التراث الشعرى العربى ، وإنما أعادت النبض لهذا التراث فى نفوس الناس . ومن ثم فإن ارتباطها بالتراث ، كان ارتباطاً سطحياً أو شكلياً ، لأنها لم تنبه الضمائر إلى هذا التراث من أى منظور تفسيرى ، ولم تُلفتهم إليه من حيث هو حصيلة مواقف إنسانية لها أبعادها الروحية والفكرية خلف العبارة وخلف الفن . وإنما اقتصرت مهمتها على استحياء هذا التراث وإعادته ـ بكل مشخصاته الفنية ـ إلى قارئ العصر . وبعد مرحلة إحياء التراث الأدبى ، جاءت مرحلة الهجوم عليه والدفاع عنه فى وقت معاً . وكان من المفارقات العجيبة ، أن تكون وسائل الهجوم عليه والدفاع عنه . هى نفس الوسائل ، وأعنى بذلك المفهومات العصرية للأدب . فقد تبين للبعض أن هذا التراث الأدبى . لا يثبت أمام التصورات والمبادئ الأدبية الوافدة ، وحاول البعض الآخر ، أن يثبت سلامة انطباق هذه التصورات والمبادئ على هذا التراث ، متكلفاً فى سبيل هذه المطابقة كل جهد وذكاء .

ثم تأتى المرحلة الأخيرة فى قضية الشعر والتراث . وهى المرحلة التى يُظن فيها أن تجربة الشعر الجديد . قد ألغت التنشبة كلية . وانفصلت بذاتها عن التراث الشعرى بما له وما عليه . هل حقاً ينفصل شعراء هذه التجربة عن التراث ؟

نجيب عن هذا بنعم ولا . «نعم» . لأن إطار شعرهم يختلف اختلافاً كلياً عن إطار الشعر القديم . وهم لم يعودوا يتخذون ذلك الإطار القديم مثالاً أعلى يُحتذى .

و«لا» لأنهم وإن انفصلوا عنه . فإنهم لم يبتروا الصلات المعنوية . التى تربطهم به والتراث بعامة . إنهم إذن قد انفصلوا عنه . لكى يقفوا منه . مع ذلك على بُعد بعينه . يُمكنهم من رؤيته رؤية أصدق . وتمثله تمثلاً أعمق .

ويمكن تمثل هذا الموقف بما يلى :

(١) ضرورة تقدير التراث فى إطاره الخاص من حيث هو كيان مستقل . تربطنا به وشائجُ تاريخية .
(٢) إعادة النظر إليه فى ضوء المعرفة العصرية . لتقدير ما فيه من قيم ذاتية باقية . روحية وإنسانية .
(٣) توطيد الرابطة بين الحاضر والتراث عن طريق استلهام مواقفه الروحية والإنسانية فى إبداعنا العصرى .
(٤) خلق نوع من التوازن التاريخى بين الجذور الضاربة فى أعماق الماضى والفروع الناهضة على سطح الحاضر .

من خلال هذه النظرة . كان استخراج الشاعر المعاصر للمواقف . التى لها صفة الديمومة فى هذا التراث . سواء أكانت هذه الصفة لازمة للموقف القديم أم مضافة من قبل الشاعر .

وفى كلا الحالين . نلاحظ أن الموقف إنما يكتسب هذه الصفة من ارتباطه بأحد بُعدين . البُعد الإنسانى والبعد التاريخى أو (الزمنى) أو بهما معاً .[٤]

يتضح لنا . مما تقدم أن موقف الشاعر العربى المعاصر فى التراث كان يتأرجح بين :

(١) موقف محافظ ومتزمت فى محافظته ورجوعيته .
(٢) موقف رافض للتراث جملةً وتفصيلاً . متشائم فى نظرته . ولكنه يتخفى ولا يظهر بشكل واضح وصريح وإنما يظهر أحيانا من خلال سلوك واختيارات القائمين عليه ومن خلال ردود الفعل الغامضة التى تجرى على سطح الثقافة .
(٣) موقف انتقائى وهو الموقف الذى يهيمن على واجهة الثقافة العربية الطليعية .[٥]

ولتوضيح القضية بشكل قريب إلى الذهن . عمدت إلى الاستشهاد بآراء بعض الكتاب والشعراء العرب المبدعين . هنا ، حتى لا تبقى القضية تدور بشكل نصرى تجريدى .

قال نجيب محفوظ الروائى العربى الكبير فى مقابلة أجرتها معه إحدى المجلات مؤخرا .

«يوجد من يقدسون التراث ويدعون إلى إحيائه ، وأن يشمل الحاضر والمستقبل . وهذا موقف أقل ما يُقال عنه ... إنه ضد الحياة التى تأتى كل يوم بجديد . ويوجد من يدعون إلى محو التراث والبدء من الصفر . وفى هذا إهدار للقيم التى لا غنى عنها فى حياة أى شعب من الشعوب . وأنا أبحث عن الحق ـ الحقيقة التى نعتقد أن حياتنا تحتاجها للتطور ـ من خلال دراسة الواقع ... والعناصر التى يتكون منها الحق ـ غالبا ، نجدها فى بعض التراث وبعض من الحياة المعاصرة ... والثقافة تستلزم صدق التفكير وأن نفتح النوافذ للجهات الأصلية الأربع ونأخذ أو نرفض من أى مكان . ولكن فى جميع الأحوال نفكر ونهضم . وأما الغزو الثقافى ، فأن نتلقى بسلبية وأن نقهر على ما نأخذه . يستوى فى ذلك أن يكون ما نأخذه آتياً من الحضارة الغربية أو التراث وكما يوجد غزو ثقافى غربى ... هناك غزو ثقافى من التراث ـ إذا ما سلمنا بأنه تراث ـ فعندما نأخذه ، كما هو ـ التراث ـ دون تفكير ، يتحول إلى مسلمات لا تقبل النقاش أو الجدل . وإذا سلمنا برأى .. بلا اقتناع أو تفكير ، فهذا غزو . وإذا أخذنا أى رأى بتفكير واقتناع فهذه ثقافة مشروعة .»[٦]

والشاعر العربى المعاصر يتعرض . الآن ، إلى مثل هذا الغزو الذى يأتى من الداخل باسم التراث وباسم المحافظة عليه والتراث براء من هذا الغزو الذى يتسمى باسمه . ومن الملاحظ أن كثيراً من المؤسسات الثقافية الرسمية تقوم بمثل هذا الغزو بحجة الرد على الغزو الثقافى الذى يأتى من الخارج . فتفقد المعادلة الثقافية توازنها من جراء ذلك نتيجة انحياز هذه المؤسسات لهذا الاختلال وتحاصر الشاعر بأسوار وجدران عالية جديدة .

أما الشاعر العراق سعدى يوسف ، فيرى علاقته بالتراث ، وفق منظور ديناميكى متطور ، فيقول فى رسالة كتبها إلى :

«أعتبر التراث ، الجذر الذى نحرص على عدم انقطاعه . لكن نظرتى إلى التراث لا تنفصل عن موقف نقدى . كانت علاقتى مع ديوان الشعر العربى علاقة دهشة دائمة . ومن هذه الدهشة التقطت الكثير من قاموسى الشعرى . واليوم أحتفظ بشئ من تلك الدهشة الأولى . إلا أننى أجدنى فى كثير من الأحيان مراقباً أكثر منى معجباً .

أنا أستعمل قيماً فنية تراثية استعمالاً جديدا مرتبطاً بالعصر . فالتضاد الشكلى الذى يتضح فى «المطابقة» يمكن أن يتطور إلى تضاد جدلى» .

كما أن عنصر التشبيه التمثيلى يمكن أن يتطور إلى التعبير بالصورة . وعنصر الإيقاع يمكن أن يكون جزءاً من هارمونى حديثة .

أهمية القصيدة أن تنجح فى تخليد لحظة إنسانية ، أو موقف إنسانى ، أو صورة إنسانية . ثم نهب هذه اللحظة ، أو الموقف أو الصورة ، صفة الشمول .

لكن هذه «الآثار الشمولية» نادرة فى الشعر العربى القديم ، ندرة غريبة . وعلينا أن نبحث عنها تحت أضواء العصر.[٧]

أما الشاعر أدونيس فيرى ـ كما كتب فى مقالة له ، نُشرت فى جريدة (النهار العربى والدولى) تحت عنوان (نحو انقلاب فى تقييم الأدب العربى) أن :

«الإنسان لا يقدر أن يعيش قديماً بشكل مُطلق . ولا يمكن أن يكون حديثاً بشكل مطلق : إنه دائماً هذا التخلخل أو هذا التفجر المكتشف المؤالف ... »

«التساؤل يتصل بمشكلية التراث والعلاقة بين الشاعر الحديث والشاعر القديم . والجواب أن هذه المشكلية ليست فنية . وإنما هى مدرسية ـ تاريخية ، تفيد فى دراسة آلية التقليد ... «ليس التراث» على الصعيد الإبداعى ملزما . إذ ما المعيار الذى يجعل . مثلاً ـ طرفة بن العبد أو زهير بن أبى سلمى أكثر تأصلاً فى التراثية من الأعشى أو الحطيئة . مثلاً ؟ ليس هناك أى معيار (تراثى) . المعيار الوحيد هو الإبداعية الفنية . وبهذا المعنى ليس للإبداع «تراث» فهو بداية دائمة . » .

«من هنا . لابد من أن نتجاوز هذه المشكلية . وفى هذا التجاوز يجب أن نؤكد على أن العلاقة الوحيدة بين الشاعر الحديث والشاعر القديم هى أنهما يكتبان بلغة واحدة . وأنهما فى ائتلافهما ضمن هذه اللغة . مختلفان إبداعيا . »

«وفى هذا المستوى يتساوى الشعراء كلهم فى العلاقة مع (التراث) : ما يبدو بينهم أنه الأكثر «رفضا» وما يبدو بينهم أنه الأكثر (قبولاً) . »[٨]

لابد من التأكيد . فى نهاية هذا البحث على أن التراث العربى القديم . لا معنى له . إن لم يكن أداة لتوليد أصالة جديدة . مرتبطة بالأصالة التليدة ومغايرة لها فى الوقت نفسه .

فالأصالة شئ متجدد لا جامد . والنقل الحرفى للتراث الثقافى ولسواه . تجربة عقيمة . ومن هنا . كان لابد من إعادة قراءة التراث الثقافى ومن إعادة كتابته ، بحيث يصل إلى عقول الكثرة من المثقفين وبحيث يتصل بالعصر . كما أن إعادة قراءة التراث تعنى الاتصال بقوى الخلق والإبداع التى تثوى وراءها والتى أوجدتها .[٩]

مراجع

(١) منصفات ثقافية ـ حوار مع الدكتور إلياس فرح ـ بغداد ١٩٧٨ .

(٢) التراث والثورة ـ الدكتور غالى شكرى ـ بيروت ١٩٧٣ .

(٣) اتجاهات الشعر العربى المعاصر ـ الدكتور إحسان عباس ـ الكويت ١٩٧٨ .

(٤) الشعر العربى المعاصر ـ قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ـ الدكتور عز الدين إسماعيل ـ طبعة ثانية ـ بيروت ١٩٧٢ .

(٥) التراث العربى كمصدر فى نظرية المعرفة والإبداع فى الشعر العربى الحديث ـ طراد الكبيسى ـ بغداد .

(٦) نجيب محفوظ (مقابلة) مجلة (روز اليوسف) القاهرة عدد ٦ نوفمبر ١٩٧٨ .

(٧) سعدى يوسف (من رسالة خاصة) ١٩٧٨ .

(٨) نحو انقلاب فى تقييم الأدب العربى ـ أدونيس ـ جريدة (النهار العربى والدولى) باريس ـ ٢٣ أيلول ١٩٧٨ .

(٩) مجلة (الفكر العربى) ـ الدكتور عبد الله عبد الدائم ـ العدد الثالث ـ بيروت ١٩٧٨ .

وجهة نظر
حول قضيتى:

الطلل و التشبيب في مقدمة القصيدة

■ عبده بدوى

- ١ -

التمهيد للشئ ، والأخذ بالأسباب الموصّلة . معروف عند الناس . وبخاصة حين يكون هناك حاجز بين من يتكلم ومن يوجّه إليه الكلام ، ولا زلنا نمهّد حتى الآن بالحديث عن « الجو » وبالأشياء المفرحة التى يلتقى عندها كلّ الناس ، ولعلّ وراء ذلك أن الإنسان فى الماضى كان يشبه « اللغز » فى كثير من الأحيان وبخاصة حين يكون غريبا . أما الآن فقد توصّلت العلوم الحديثة إلى حلّ جوانب عديدة من هذا اللّغز . فالناس – وفى مقدمتهم الأدباء والفنانون – أصبحوا يحكمون على بعضهم بعضا حكما صحيحا إلى حد كبير ، ومن هنا يمكن أن يتوجهوا إلى من يريدون بما يريدون من غير هذا النوع من « الملاطفة » ومن « التحسّس » ، بل إن الناس الآن للايقاع السريع الذى يلف الحياة أصبحوا لا يطيقون سماع المقدمات . فإذا كان لابد من هذه المقدّمات فإنها تكون سريعة ولامعة كالبرق . إنّ هذا قد يومئ ، إلى القول بوجود تناسق بين الجمال والمنفعة . وفى ضوء هذا تتحقق المقولة التى تقول بأن المنفعة هى فى ذاتها جوهر الجمال ؛ فأرجل الجواد جميلة لأنها صالحة للعدو ، والبيت يكون جميلا بقدر ملاءمته للمعيشة[١] .. ولصلة الشعر بالموسيقى نعرف أن « المقدمة » فى الموسيقى العالمية تطلق على أنواع كثيرة من القطع الموسيقية المتنوعة ؛ فهى تكتب بصفة عامة « للبيانو » وتتخذ عنوانا لأنواع مختلفة من الموسيقى ؛ فقد تكون قطعة موسيقية ذات طابع هادئ حزين ، وقد تكون طويلة يستعرض فيها العازف مهارته وحذقه . وبصفة عامة فهى اسم يطلق على القطع الموسيقية التى لا يعتمد بناؤها على نموذج من النماذج المعينة . كما يدخل فى عداد هذا النوع قطع موسيقية لها عدد من المسميات[٢] . ومن المعروف أن هناك تقليدا فى الموسيقى العربية – ومازال – يقوم على تهيئة الأسماع والعواطف . وعلى التمهيد للمغنى بجانب موسيقىّ بَحْت يعتمد على الزخرفة . وعلى استعراض القدرة على العزف ؛ فإذا تم هذا انطلقت حنجرة المغنىّ هنا وهناك على الموجات التى أحدثتها « التقاسيم » .

ولما كان الشّعر مرتبطا بالغناء فإن هذا النوع من «التقديم» ومن «الافتتاح» ظل عاملا مشتركا فى الشعر والغناء معا .. وإذا كان يمكن التماس هذا التقليد فى الموسيقى فيما وصل إلينا من أحاديث عنها ، فإن هذا النوع من «التقديم» عاش حقيقة فى القصيدة العربية ، بل إن هذا التقليد القديم ظل يلقى ظلّه حتى على القصيدة الحديثة الموجودة الآن فى الشكل المتوارث ، والشكل المتولّد عنه .

وقد تنبّه النقاد القدامى لظاهرة التقديم ، وبخاصة حين تكلموا عن «المطالع» ، **«فابن رشيق» مثلا يقف لهذه الظاهرة فيقول : إنه كان هناك من يهجم على ما يريده بمكافحة ويتناوله مصافحة . وهو يسمّى هذا النوع من الهجوم : الوثب ، والبتر ، والقطع ، والكسع والاقتضاب ، وهو يسمى القصيدة التى تجئ على تلك الحال بتراء كالخطبة البتراء والقطعاء[٣] ، أما فى العصر الحديث فقد سلّط عليها أكثر من ضوء . فالدكتور حسين عطوان يقول : الشاعر إذا كان جافى النفس ، غليظ القلب ، عسير الطبع كان ذلك سببا فى إيجازه فى مقدماته ، وفى خروجه على هذا التقليد فى قصائده . كذلك إذا كان ينظم فى موضوع جديد لم تتأصّل تقاليده ، ولا أتيحت الفرصة لكى يتأنى فى نظمه ، كان ذلك من أسباب تخلّصه من ظاهرة المقدمات . أما إذا كان مرهف الإحساس ، شفاف النفس ، سهل الطبع ، وكان يخوض فى الموضوعات التقليدية التى تماثلت أشكالها ، وتكاملت خصائصها ، وألف الجمهور من ممدوحين وغير ممدوحين سماعها ، كان ذلك من أهم العوامل التى تدفعه إلى المحافظة على المقدمات[٤] . أما «اميليو غرسيه غومس» فيشبّه ما نحن فيه بالفصل الأول من مسرحية غنائية يشترك فيه فريق غير منظور من المنشدين يستنكرون على الشاعر غرامه فيأخذ فى الاعتذار[٥]** .

.. وبصفة عامة نرى فى مقدمة القصيدة كما وضّحنا دلالة حضارية ، كما نرى فيها رغبة فى الابهار ، وتكديساً لبعض الظواهر الجمالية ، كما نعرف مثلا من ظاهرة «التصريع» . وما يَحكم الأمر كله هو أن العربى يهتم بالأوائل فى أشياء كثيرة فى حياته[٦] . وإذا وجدنا قصائد تهجم على مقاصدها فى الشعر القديم فإن من المرجح أن تكون لها مقدمات ضاعت . وقد يرجع الأمر إلى ما يسمى «بالموقف» ــ وهو أن تكون من بنات الساعة ــ أو إلى «الوقت» ــ وهو أن يسرع الشاعر إلى التعبير عن بعض الحوادث النازلة[٧] ــ ومن المعروف أنه من حسن الذوق ألا يبدأ الشاعر قصائده مثلا فى الحروب أو الموت بمقدمات تتحدث عن الطلل والتشبيب . وإن كان هذا قد حدث[٨] .

ـ ٢ ـ

من المعروف أن هناك مقدمات دارت حول المكان كوصف الطبيعة . ومقدمات دارت حول قضية الزّمن كالحديث عن الشباب والشّيب . ومقدمات دارت حول النشوة الجسدية والنفسية كالحديث عن الخمر والحديث عن الفروسية ، ولكن التركيز الواضح فى مسيرة الشعر العربى كان يدور حول الطلل خالصا . أو ممتزجا بقضية الرحيل ، أو بوصْف المحبوبة ، المهم أن الشاعر العربى كان ابتداء يقف بشئ ما ، ثم يدخل بعد ذلك فيما يريد أن يأخذ نفسه ــ وشعره ــ به . صحيح أن الشعر العربى ابتداء من العصر العباسى قد أخذ يتخفّفُ من المقدمة ، ولكنها ظلت أثيرة عند الكثيرين وبخاصة عند شعراء المدح . وقد ألقى هذا ظله حتى على قصائد الشعر الحر فى العصر الحديث .

.. على كل فالذى يهمنا هنا هو الحديث عن الطلل ممتزجا بالحبيبة ، منذ أن كان الحديث حقيقة ، ثم رمزا ، ثم قضية فلسفية .. وإذا كنا سنَفصل بين قضية الطلل والحب ــ أو العدم والوجود ــ فإن هذا الفصل سيكون شكليا فقط ؛ لأنهما وجهان لعملة واحدة ، ولأنه لا يفهم أحدهما إلا بالآخر ، وقد دعانا إلى ذلك أن الشكل الظاهر للمقدمة ــ بل الباطن كذلك ــ قد يبدو بسيطا ومسطّحا ، ولكنه ككثير من الأعمال البسيطة ــ وبخاصة فى الفن التشكيلى ــ تسطع فيه حركات العقل الباطن ، فيزداد العمل الفنى ثراء ، ويكون محكوما بدائرة الصِّدق . فنحن مع الذين يقولون : إن المقدمة هى الجانب الذاتى فى القصيدة . فمن خلالها كان يستشفى الشاعر . ويَعترف ، ويَشى بأفكاره . ويجعل له قناعا ، أو يخلق رمزا . وهو من خلال هذا كله قد تجئ له لحظات سريالية حين تتداخل عناصر المقدمة وتتناقض ، ثم إن المقدمة باعتبارها مطلقة لعنان النفس ، تموج فيها عناصر كثيرة مشتبكة . كعناصر الكُرَب والعذاب والخوف والسحر والموت ، وعناصر اللذة والنشوة والزّهو . وكلما قامت بين العناصر علاقات جدلية رأينا خصوبة التجربة وخصوبة الأدوات التى تعَبّر بها إلى القارئ .

إننا لن نجد فى المقدمة ــ ومن ثم فى القصيدة ــ النماذج الإنسانية ، وإلى حد كبير لانجد النماذج القومية والوطنية ، ولكننا نجد حالات مجردة فى الشعر قبل الإسلام وبعده . فالتجريد جزء لا يتجزأ من ميراث هذه المنطقة . ومن ثم فما يحكم المقدمة بوجه خاص هو أن الإنسان فى هذه البيئة العدائية كان مشغولا بقضيتىْ الموت والحياة ، وكان أسيراً للخط النّفسى اللولبى ، صحيح أن الإسلام قد حلّ له هذا التناقض ، ولكن ظروفه الحضارية قد جعلته على صلة وثيقة بهاتين القضيتين .. المهم أن المقدمة تكشف عن وجود عدد من العلاقات المعقدة التى يمكن عزوها إلى أصل محدد فى كل ما له صلة بالمدرسة والزمن اللذين تطوّرت فيهما[٩] .

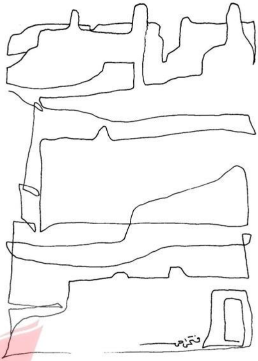
ـ ٣ ـ

إذا كان الشعراء قد تنبهوا للمقدمة الطللية على نحو قول أمرئ القيس

عوجا على الطلل المُحيل لعلّنا
تبكى الديار كما بكى بن حذام

فقد كان فى طليعة النقاد الذين وقفوا عند هذه الظاهرة **ابن قتيبة** فهو يقول :

«سمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القَصيد إنما ابتدأ فيها



يذكر الديار والدمن والآثار فبكى وشكا وخاطب الرَّبع واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها ، إذ كان نازلة العمد فى الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر ، لانتقالهم من ماء إلى ماء ، وانتجاعهم الكلأ ، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان ، ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدّة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق ليسيل نحوه القلوب ، ويصرف إليه الوجوه ، ويستدعى إصغاء الأسماع إليه ، لأن التشبيب قريب من النفوس ، لائط بالقلوب ، لما قد جعل الله فى تركيب العباد من محبّة الغزل ، وإلف النساء ، فليس يكاد أحد يخلو من أنْ يكون متعلقا منه بسبب ، وضاربا فيه بسهم حلال أو حرام ، فإذا استوثق من الإصغاء إليه ، والاستماع له ، عقب بإيجاب الحقوق ، فرحل فى شعره ، وشكا النصب والسهر ، وسرى الليل وحر الهجير ، وإنضاء الراحلة والبعير ، فإذا علم أنه أوجب على صاحبه حقَّ الرجاء ، وذمامة التأميل ، وقرر عنده ما ناله من المكاره فى المسير ، بدأ فى المديح ، فبعثه على المكافأة ، وهزه للسماح ، وفضله على الأشباه ، وصغر فى قدره الجزيل ، فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب ، وعدل بين هذه الأقسام .[10] ، بل لقد صادر على الشعر والشعراء فقال : «وليس لمتأخر من الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين فى هذه الأقسام ، فيقف على منزل عامر ، ويبكى عند مشيد البنيان ، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر والرسم العافى ، أو يرحل على حمار أو بغل فيصفهما ، لأن المتقدمين رحلوا على الناقة البعير ، أو يرد على المياه العذاب الجوارى ، لأن المتقدمين وردوا الأواجن الطوامى ، أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والورد والآس ، لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيح والحنوة والعرار» .

ومن نص ابن قتيبة نعرف أن الديار وسيلة لاستحضار من كانوا فيها ، ونعرف أن الشاعر يخاتل ممدوحه للوصول إلى عطائه ، ونعرف أنه يذود الشعراء عن عالمهم الذى يعيشون فيه إلى العالم القديم ، وهو لم يلاحظ أن الشاعر المادح لم يبتكر هذا النوع من التقديم وإنما سار فى درب معبَّد .

.. وقد تقدم ابن رشيق خطوة ذكية حين ركز على عنصر الصدق فى التجربة ، وحين اقترب من قضية الجمال ، ومن الخصائص الفنية للمقدمة ، فقد ركز على القول بأن الوقوف على الطلل طبع عند البدوى ، وتقليد عند الحضرى ، ثم إنه يقول عن الذى لا يركب الناقة ثم يذكرها «فما أقبحَ النّاقة والفلاةَ حينئذ !» .

كما أنه قال : **إن ذا الرمة سُئل كيف تعمل إذا انقفل دونك الشعر . فقال : كيف ينقفل الشعر دونى وعندى مفاتيحه . قيل له : وعنك سألناك ما هو ؟ قال : الخلوة بذكر الأحباب ، ثم يعقب . فهذا لأنه عاشق ، ولعمرى إذا انفتح للشاعر نسيب القصيدة فقد ولج من الباب ، ووضع رجله فى الركاب ، وقد وقف وقفة طويلة فى العمدة** عند بابى المقاطع والمطالع ، **وقد تعرض بوضوح للمبدأ والخروج والنهاية** . وقال عن المطلع : **الغالب عليه نحت اللفظ وجهارة الابتداء**[11]

وإذا كانت نظرة القدامى إلى المقدمة نظرة نفعية إلى حد ما ، فإن المحدثين نظروا إليها من أكثر من زاوية ، فهناك من قال : إن المثير الأول الحقيق لعاطفة الحب هو الحبيبة ، ثم كان هناك «المثير المصاحب» وهو الأطلال[12] . وهناك من فرَّع على هذا فقال : إذا كانت الحبيبة هى المثير الطبيعى لعاطفة الحب ، فإن الأطلال هى المثير المقارن أو الصناعى . وتفسير ذلك كما يقرر علم النفس أن الحبيبة بعيدة عن الشاعر ، فديارها حلت محلها فى إثارة عاطفة حبها ، فلما ثارت هذه العاطفة أقبل المحب على الجدران يقبلها ، لأن الديار وجدرانها هى المثير الصناعى ، والذى سوغ أن الحبيبة كانت تسكن الديار ، فاقترنت الديار بها ، حتى صارت الحبيبة وديارها وحدة متماسكة . فإذا كان الجزء قد ارتحل ، فإن الجزء الآخر قد حل محله .[13]

وقد كثرت الاجتهادات حول هذه القضية فكانت هناك التفاتة إلى أن البكاء على الأطلال بكاء على النفس وبخاصة فى عهد معاوية[14] . وكان هناك من رأى أن الوقوف على الأطلال رمز لحب الوطن عند الإنسان العربى .[15] وهناك من قال إن الشاعر كان يجعل الحديث عن الطلل وسيلة إلى تذكر العهود الماضية ، **فامرؤ القيس** تجاوز منزل الحبيبة إلى تذكر الماضى والبكاء عليه ، **والحارث بن حلزة** تجاوز «أسماء» إلى البكاء ، ومع أنه ذكر عدة أماكن إلا أن كلّ مكان كان يمثل ذكرى أثيرة لديه ، فأسماء لم تكن تعنيه حقيقة وإنما الذى كان يعنيه هو حرب قبيلته بكر ، مع قبيلة تغلب ، بعد أن كانا من قبل على حب وتواصل[16] وهناك من رأى أن المقدمات جميعا لا تخرج عن كونها ذكريات وضربا من الحنين إلى الماضى ؛ ومن يرى أن الطلول ذات ارتباط بمقدسات الشاعر ، وبامتداده فى ماضيه الذى تتقمصه أرواح

الأسلاف[١٧] ، ومن يرى أنها كانت لملء الفراغ الذى كان يسيطر على الناس ، وأنها كانت انعكاسا للحياة فى المجتمع الرعوى[١٨] . ومن يرى أن بكاء الأطلال ليس عاطفة خاصة ، ولا تجربة وجدانية ذاتية ، بل «لحظة حزن» أملاها على الشاعر شعور الجماعة التى ينتمى إليها بالحرمان من الوطن المكانى ، وبالحنين المتجدد إلى الاستقرار ، والمكان الثابت الذى يستطيع فيه أن يقيم بيتا يخلد فيه ذكرياته ، ويسترجع صباه . ثم إنه فى حقيقة الأمر لم يكن يواجه ذكرى حب فحسب ، وإنما كانت تتداعى فى ذاكرته صور من شبابه الضائع . وهذان الرافدان يكفيان لخلق عاطفة تثير فى نفسه جوا مناسبا يحمله على الحنين . وقد أصبحت المقدمة الطللية ـ بكل صورها وألوانها ـ تؤدى وظيفة هذا الخلق الشعرى الذى يمنح الشاعر القدرة على القول بعد ذلك[١٩] .

.. ثم كان الاستشراف بالقضية إلى آفاق وجودية حين تحدث عنها المستشرق الألمانى «**فالتربراونه**» الذى رأى أن المقدمة غاية وليست وسيلة ، وأنه ليس هناك ما يجعل الشاعر مهموما بالإصغاء إليه ، وملتمسا إلى ذلك السبل ؛ ذلك لأن المجتمع الذى حوله مهيأ أساسا لما يقول . ومن الطبيعى أن هذا المنطلق يخالف منطلق **ابن قتيبة** الذى عكس صورة مجتمعه المتحضر على المجتمع القديم ، فالذى كان يعنى الشاعر القديم هو ما يسميه اختبار «القضاء والفناء والتناهى» . ولقد كان الشاعر القديم أسيرا لهذا كله ؛ ذلك لأنه كان يرى نوعا من عبثية الحياة حين كان يرى أن العمر قصير ، وأنه ليس وراء هذا العمر عالم آخر . وفى ضوء هذا ردد عبارات مثل : عفت الديار ، درست الدِّمَن ، امَّحَتْ الرسوم . لقد ربط بين حياته وبين كل هذا فى شعره . ولكن لم يكن وراء هذه النظرة التشاؤمية ، بل الرغبة فى انتهاز فرص الحياة ، ومتابعة الرحلة ، ومن ثم كان يقول «دع ذا» ثم يأخذ فى أسباب جديدة للحياة فهو لم يكن يستجدى شيئا من الحياة ، وإنما كان يفرض عليها ما يريد ، ويعبُّ منها عبا ، ولعل هذا كان وراء شهوته المضاعفة فى كل ما يتصل بالحياة ، فقد كان يحب ويكره بغزارة وبعنف[٢١] ، ثم كان هناك من لم يذهب بعيدا عن هذا ، وجلاما يوهم بالتناقض بين الحياة والموت والفرح والحزن عند الحارث بن حلزة فى معلقته التى تبدأ بقوله :

آذنتنا ببينها أسماء
رب ثاو يمل منه الثواء

ثم إن **عمرو بن كلثوم** بينما يتحدث فى نشوة عن الجارية والخمر ، إذا به يقول :

وإنا سوف تدركنا المنايا
مقدرة لنا ، ومقدرينا

ومثل هذا نجده عند عنترة الذى يقول :

ولقد ذكرتك والرماح نواهل
منى .. وبيض الهند تقطر من دمى

فاجتماع الحياة والفناء فى الموقف الواحد ، والارتباط بينهما يؤكد إحساس الشاعر بالتناقض فى عالميه الخارجى والداخلى . ومن هنا لا يكون هذا التناقض لفظيا أو فكريا ، وإنما يكون «تناقضا وجوديا» يتمثل فى كيان الحياة كما يتمثل فى كيان الفرد ، وإذا كان إحساسنا بالعالم يتميز بالوضوح فإن إحساسنا بالموت يتميز بالإبهام . ومن هنا يكون الشاعر الجاهلى أحس ما أدركه فرويد بعد ذلك من أن غريزتى الحب والموت لا يتعاقبان ، ولكن يتمازجان ويعملان معا[٢٢] .

ـ ٤ ـ

إذا أردنا أن نقدم وجهة نظر خاصة بنا ، فإنه يكون من الضرورى أن نقدم بين يديها بقضيتىْ المكان والزمان . وابتداء فمع أن الفنون تقسم إلى زمانية ومكانية ، إلا أنه لابد من التداخل بينهما ؛ فالتمثال مثلا يتعدّى المكان لأننا نحتاج فى إدراكه إلى شئ من الزمان ، كما أن الشعر يحتاج فى إدراكه إلى جانب من المكان . ومن المعروف أن الإنسان القديم قد اهتم بأماكن بأعيانها . فقد كان لقدماء المصريين معابد بها هياكل . وقد عرف الهنود والصينيون واليابانيون هذا النوع من القداسة . كما عرف اليهود الحج إلى المكان الذى فيه ما يسمى تابوت العهد . والمسيحيون كانوا يحجون إلى بيت المقدس ، ويغتسلون فى نهر الأردن . وأمر البيت الحرام والكعبة معروف عند العرب . بل إن الكعبة كان يحترمها الفرس واليهود والمسيحيون ، وكانوا يضعون فيها الصور والتماثيل . ثم إنها فى الإسلام قد أصبحت مكانا إسلاميا وزمانا إسلاميا . وبعبارة أخرى أرى أن الإنسان القديم كان يهتم بالمكان أكثر من الزمان . وقد زاحم الإسلام المكان بالزمان ، وكان فى هذا متفقا مع نواميس التطور والتحضر . بل مع حقائق الحياة ؛ ذلك لأن الحيوان يدرك المكان أكثر من إدراكه الزمان ، ولأن الزمن أخلد من المكان . وهو الذى يقضى عليه . ولكن المشاهد أن الشاعر العربى يعكس القضية أو يصالح بينهما ؛ فهو يرى أن الزمان يخلع على الأطلال البهاء والحسن ؛ فهى تلبس على الإقواء ـ كما يقول **أبو نواس** ـ ثوب نعيم :

لمن دِمن تزداد طيب نسيم
على طول ما أقوت وحسن رسوم
تجافى البلى عنهن حتى كأنما
لبسن على الإقواء ثوب نعيم

وقيل إنه أخذ هذا من قول **الأعرابى** :

شطت بهم عنك نية قذف
غادرت الشعب غير ملتئم
واستودعت سرها الديار لها
تزداد طيبا إلا على القدم

وقد يزداد الإحساس بالمكان ـ بما يثير من ذكرى ـ عند الوقوف على الآثار القومية الكبيرة . والمتتبع لما قيل من شعر فى الأطلال . يرى أن الشعر العربى يجئ فى طليعة الشعر العالمى الذى وصف الأطلال وبكاها . «لقد نوه الفيلسوف «شوبنهاور» بتأثير الأطلال الجمالى فى النفس ؛ ذلك أنها صارعت الزمن فى معالمها الباقية ؛ إنها تعبر عن نضال إرادة مضى

أثرها الحى . فهى كما يقول «زيمل» تؤثر فى الإنسان كما يؤثر صراع البطل من خلال المأساة»(٢٣) .

ما نريد أن نؤكده هنا هو أن الحضارة العربية قد اهتمت بصفة خاصة بالمكان المفقود ـ الطلل . ومع أن الإحساس بالزمان قد وجد بالإسلام طريقا مرهفا داخل الحضارة إلا أن الإحساس بالمكان ظل عندهم قويا وواضحا . والنظرة الأولى مثلا إلى المعلقات تدل على هذا . على نحو جعل **الباقلانى** فى إعجاز القرآن يسخر من هذا الحس المكانى حين تعرض بصفه خاصة لمعلقة **امرئ القيس** ، بل إن من المعروف أن الشاعر العربى عادة حين كان يتعرض للزمن كان يلجأ إلى الاستعارات والتشبيهات المكانية . وبصفة عامة فالطلل عندهم كان قريبا من غير الطلل ، ذلك لأنهم فى الغالب كانوا يعيشون فى خيام أو مساكن بسيطة متشابهة . وقد تنبه لهذا **ابن رشيق** حين قال : كانوا قديما أصحاب خيام، ينتقلون من موضع إلى آخر ، فلذلك أول ما تبدأ أشعارهم بذكر الديار . فتلك ديارهم ، وليست كأبنية الحاضرة ، فلا معنى لذكر الحضرى الديار إلا مجازا ، لأن الحاضرة لا تنسفها الرياح ، ولا يمحوها المطر إلا أن يكون ذلك بعد زمان طويل(٢٤) . لقد كانوا فى غربة مكانية مستمرة . ولقد كان الشعراء يعانون من كل هذا ، ثم إن الأرض حين فتحت لهم لم يتخلصوا من هذه الغربة ، ذلك لأنهم عاشوا فى أول الأمر فى الثكنات العسكرية وما يشبهها . ولقد حملوا معهم دائما ظاهرة التفرد والتوحد . والتعالى على الآخرين . ثم إن الشعراء الكبار فى كثير من العصور كانوا يعانون من الغربة والاغتراب معا ، فأبو تمام مثلا كرر هذا المعنى كثيرا فى شعره :

خليفة الخضر من يربع على وطن
فى بلدة فظهور العيس أوطانى
بالشام أهلى . وبغداد الهوى . وأنا
بالرقتين . وبالفسطاط إخوانى
وما أظن النوى ترضى بما صنعت
حتى تشافه بى أقصى خراسان

وكثيرا ما نجد البحترى يقول :

تقاذف بى بلاد عن بلاد
كأنى بينها جمل شرود

وصرخات **المتنبى** فى هذا المجال لا تنتهى

على قلق كأن الريح تحتى
فإنى لرحيلى غير مختار !

ولقد كانوا فى غربتهم واغترابهم يلتفتون إلى شئ أثير عندهم يمكن أن يكون حقيقة ويمكن أن يكون رمزا للضياع . ولقد كان هذا الشئ هو الطلل . لقد كان الطلل فى أول الأمر حقيقة ، ثم أصبح بعد ذلك رمزا للعالم المفقود . ثم أصبح بعد فترة تقليدا فنيا من تقاليد الشعر(٢٥) .

وقد استمرت عملية الوقوف فى الشعر العربى . ثم تفرعت عنها ظاهرة الوقوف على الآثار المتداعية ، والمدن المخربة . والمدن التى تسقط . على نحو ما نعرف من وقفات كثيرة لعله يجئ فى مقدمتها وقفة البحترى الشهيرة على الإيوان . ووقفة **ابن الرومى** على البصرة حين خربها الزنج . ووقفة **أسامة بن منقذ** على مساكن أهله ، ووقفة **الحريرى** ـ على لسان بطله أبى زيد السروجى ـ على بلدة سروج . ووقفة **شوقى** على ما تبقى من آثار الحضارة الفرعونية . والإسلامية ، ووقفة **حافظ إبراهيم** على بلدة دنشواى . وما أكثر ما وقف الشعراء عند سقوط بغداد ، وغرناطة ، والقيروان ، والمدن والقرى الفلسطينية . وهناك كتاب «المنازل والديار» **لأسامة بن منقذ** الذى يعتبر تسجيلا مؤثرا لهذا الجانب المتداعى فى الحياة العربية . وتأمل قوله فى المقدمة **«وبعد .. فإنى دعانى إلى جمع هذا الكتاب مانال بلادى وأوطانى من الخراب . فإن الزمان جر عليها ذيله . وصرف إلى تعفيتها حوله وحيله . فأصبحت كأن لم تغن بالأمس ، موحشة العرصات بعد الأنس ، .. ولقد وقفت عليها بعد ما أصابها من الزلازل ما أصابها ، وهى أول أرض مس جلدى ترابها ، فما عرفت دارى ، ولا دار إخونى ، ولا دار أعمامى وبنى عمى وأسرتى ، فبهت متحيرا مستعيذا بالله من عظيم بلائه ، وانتزاع ما خوله من نعمائه»** . ونحن نعرف من هذه الموسوعة فى «النياحة» أنهم وقفوا وقوفا مؤثرا على : المنازل والديار . والمغانى ، والطلل والربع . والدمن . والرسم . والآثار . والمساكن . والمحال . والمعاهد . والأعلام والمعالم . والعرصات ، والأرض . والوطن . والمدن . والبلاد . والدار ، والأهل . وكان من الطبيعى أن يبكوا مع كل هذا الأحباب والأهل والإخوان(٢٦) .

وقد كان من الغريب أن الشعراء مثلا فى الأندلس كانوا يلتفتون على بعد الشقة إلى منازل وديار بعيدة فى المشرق ، على حد قول **ابن حزم** :

تذكرت ودا للحبيب كأنه
لخولة أطلال ببرقة ثهمد
وعهدى بعهد كان لى منه ثابت
يلوح كباقى الوشم فى ظاهر اليد
وقفت به لا مؤمنا برجوعه
ولا آيسا أبكى ، وأبكى إلى غد

لقد كانوا فى غربتهم واغترابهم يستروحون البكاء ، والبكاء كما قال **ابن حزم** من علامات المحب «لكن يتفاضلون فيه»(٢٧) . ولقد كان يحلو لهم البكاء على الشئ الذى ينهار أو الذى تم انهياره . فإذا أخذنا مثلا مقدمات العصر الجاهلى ، وجدناها تتراوح بين الوقوف على الأطلال ـ وهى عدم مشاهد ـ وبكاء الشباب . ومعناه البكاء على نهاية الإنسان ، والفروسية . وهى موقف معادل لقضية الموت ، ووصف الطيف ، وهو نوع شفاف من العدم . على أن الأصل فى هذا كله هو الوقوف على

الطلل المتمثل فى بقايا الحجارة والحوض ، والخيمة ، وأثافى القدر .. الخ .

على أن الذى يلفت النظر هنا هو عدم الوقوف المرح والسعيد على المدن التى تُقام وعلى القصور التى تُنشأ - إلا فى النادر - فهم مع الزمن المفقود لا الزمن الموجود . فع أنهم عرفوا أخيرا عالم المدينة على نحو ماتذكر لنا الكتب المسماة بالخطط والأمصار ، ومع الاعتقاد بأن المدينة هى « النصب التذكارى » للحضارة إلا أنهم ظلوا مَشْدُودين بالوفاء ، وبظروف حياتهم ، وبغربتهم واغترابهم ، إلى الطّلل . فالطّلل هو الذى كان يعادل هذه الغربة وهذا الاغتراب فى العالم ، وبخاصة فى فترات انطلاقهم الأول .. إننا قد نجد لهم - على نُدْرة - شعرا فى مدينة ، أو دار عامرة ، ولكن هذا الجانب من الشعر يغلب عليه النظم ، والتأريخ .. وأكاد أقول الركاكة .(٢٨)

ومع أن القرآن الكريم قد فتح أذهانهم على ما تستدعيه « المودّة والسَّكَن » إلا أنهم ظلوا مشدودين إلى هذا العالم الحزين الذى كان حقيقة ، ثم تحول إلى رمز ، ثم إلى تقليد من تقاليد القصيدة . لقد وصل الأمر إلى ظاهرة « توريثها » لعصور لا تتعامل مع الأطلال ، وإلى حد الالتفات إليها بالقلب بعد العين ، على حدّ قول الشريف الرضى :

وتـلـفـتت عَـيْنى .. فـمُـذْ خَـفِـيَتْ
عنى الـطـلـولُ .. تـلـفَّـت الـقـلـبُ !

من كل هذا نرى أن غربتهم واغترابهم فى العالم كانت وراء هذا كله ، ثم صارت « الحاجة »(٢٩) . لقد حكم عليهم بالفراق داخل الجزيرة ، ثم لقد فقدوا الجزيرة ، وحين عاشوا مترفعين فى العوالم الجديدة كان هناك الاغتراب عما حولهم . وحين كان يقال لهم إن الفراق أخو الموت كانوا يقولون : بل الموت هو الفراق . ومن هنا كان اختيار « الطلل » لهذا العذاب رمزا مناسبا » .. وقد اختلف الناس فى أى الأمرين أشد : البين أم الهجر ؟ وكلاهما مرتقى صَعْب ، وموت أحمر ، وبليّة سوداء ، وسنة شهباء ، وكل يستبشع من هذين ما ضادّ طبعه . فأماذو النفس الأبيه ، الألوفة الحنّانة ، الثابتة على العهد ، فلا شئ يعدل عنده مصيبة البين لأنه أتى قصدا ، وتعمدته النوائب عمدا .. وأما أنا فالموت عندى أسهل من الفراق ، وما الهجر إلا جانب للكمد ! »

ثم إن الإنسان مضطر إلى ما سماه ابن حزم « القُنوع » بما يذكّر بالمحبوب . وفى مقدمة ما يذكّر به الطلل !!

ومما يؤكد أنها أصبحت « تقليداً فنيا » أنه ليس هناك كبير فرق بين المقدمات فى العصور ، فهناك تحديد المكان والزمان ، وتعداد الحيوانات التى تلمّ بها ، بالإضافة إلى تعداد ما ضيعته الرياح والأمطار ، وهناك البكاء ، والدّعاء ، واسترجاع الذكريات والتساؤل ، والاستفهام ، وطلب الوقوف ، ثم رسم صور جمالية - عن طريق التشبيه عادة - للبقايا الدّاوسة ، فبعر الظباء كحب الفلفل ، وبقايا الرّسم كبقايا الوشم وكالثياب القديمة ، والأحجار التى تنصب عليها القدور كالحمامات المنفردة ، والرماد كالكحل .. الخ

ولم يقف هذا عند حدود البحور الشهيرة ، ذلك لأن الحديث عن الطلل دخل عالم الرجز بغزارة بعد فترة . لقد قيل : كان **العجاج** أول من أطال الرجز وقصّده وشبب فيه ، وذكر الديار ، واستوقف الركاب عليها ، واستوصف ما فيها ، وبكى على الشباب ، ووصف الرّاحلة كما فعلت الشعراء بالقصيدة ، فكان فى الرجاز كامرئ القيس فى الشعراء ، ، وكذلك فعل ابنه ، بل إن هناك من ذهب إلى أنها تفوق مقدمات الشعراء فى الدقة والتفصيل(٣١) . وإذا كانت قوالب الرجز الخشنة لم تكن متلائمة مع الغزل فإنها لاءمت الجانب الخاص بالطلل !

وأخيراً فقد ظل الجانب الطللى مزدهرا طوال عصر بنى أمية ، وقد عمق هذا الاتجاه بصفة خاصة الشاعر **ذو الرمة** الذى مزج نفسه مزجا شديدا بالعناصر القديمة ، ونحن لا ننسى قوله :

عشـيـةَ مـالى حـيـلـة غير أننى
بلقط الحَصَى والخط فى الترب مولعْ
أخـطُ وأمحو الخطَّ .. ثم أعـيـده
بـكفى .. والـغـربانُ فى الدار وقّع

كـأن سـنـانـا فـارِسـيا أصابنى
على كبدى .. بل لوعة البين أوجع !

وقد ضعف الاحتشاد لهذا الجانب فى العصر العباسى ، وكان أن لمعت دعوة **أبى نواس** التى قال فيها

صـفـة الـطـلـول بلاغـة الـقـدُم
فـاجـعـل صـفـاتك لابـنـة الـكـرم
لاتخدعنى عن التى جـعـلـتْ
سـقـم الصـحيح ، وصحة الـسـقـم
تصف الـطـلـول على السماع بها
أفـذو الـعـيـان كأنت فى الحكم ؟
وإذا وصـفت الشئ مـتـبـعـا
لم تخل من غـلـطٍ ومن وهـم

ونحن لا ننسى هذه الأبيات التى تقول :

دع الأطلال تَـسْـفيـهـا الجنوب
وتـبلى عـهـد جـدّتها الخطوبُ
وخـلِّ لـراكب الوجـنـاء أرضا
تخب بها الـنـجـيـبة والنجيب
ولا تـأخـذْ عن الأعـراب لهوا
ولا عـيشاً .. فـعيشهم جديبُ

فمع أن الموضوع شعرى إلاّ أن الحياة تغيرت ، ولم يعد الناس يشاهدون الأطلال . وقد دارت القضية حديثا حول الشاعر محمد عبدالمطلب . وعلى كل فالموضوع يتصل بموهبة الشاعر وقدراته على التحليق فيما يريد من أجواء قديمة أو جديدة . فهو إذا كان فى حالة حزن

عبر عنها بالحديث عن الأطلال حتى ولو لم يرها . وقد يعيش شاعر بين الأطلال ولا يحسّ أنه فى حاجة إلى الحديث عنها . «.. وإذن فدعوة **أبى نواس** لم تكن من الناحية الفنية ضرورية حتمية ، وبخاصة وأنها لم تَعْدُ أن تكون محاذاة للشعر القديم ، والمحاذاة أخطر من التقليد . وذلك أننا كنا نفهم أن يدعو إلى نوع جديد من الشعر . وأما أن يحافظ على الهياكل القديمة للقصيدة ، مستبدلا ديباجة بأخرى ، وأن يدعو إلى الحديث فى موضوعات لا تستطيع أن تحرك نفوس الجميع ، فذلك ما لا يمكن أن يعتبر خلقا جديداً »[32] . والمسألة عندنا تتخطى كونها ديباجة توضع مكان ديباجة ، ذلك لأنها كانت حالة نفسية وحياتية تتصل بالغربة[33] الطويلة . والاغتراب للإنسان العربى فى مسيرته الحضارية ، ثم تحولت بعد ذلك إلى أدوات فنية استعملها الشاعر القديم بمهارة . ولا بأس من أن يستعملها الشاعر المعاصر للتعبير عن غربته المكانية واغترابه النفسى . بل إنها متسربة بالفعل عند البعض فى الشعر المعاصر بطرق جديدة مُضَفَّرة بالرمز والأسطورة .

ـ ٥ ـ

.. ثم لعله من المفيد أن نذكر أن الوقفة عند شعراء التصوف قد قفزت قفزة روحية كبيرة بالمقدمة . على حد ما نعرف مثلا من شعر **السهروردى ، وابن عربى ، وابن الفارض** . فهم يذوّبون ذواتهم فى الذات العليا ثم يكادون ينكرون ذواتهم .... بعد ذلك . فالطلل عندهم بصفة عامة «مكان للتجلى» . والحبيب عندهم هو النبى عليه الصلاة والسلام . وقد يريدون بالحبيب كما يرى البوريني ذات الخالق لأنه تعالى أحب أن يعرف فخلق ، فالخلق منه ناشئ عن المحبة . وحيث أحب فخلق فهو الحبيب المحبوب ، والطالب المطلوب . أما المدامة عندهم فهى المعرفة الإلهية والشوق إلى الله . المهم أن يكون هناك كما يقول القشيرى فى رسالته : مَحْو المحب بصفاته وإثبات المحبوب بذاته !

وقريب من هذا اهتمام كثير من شعراء الشيعة بعنصر الطَّلل . لأنه يتفق أساسا مع غربتهم واغترابهم وطبيعتهم المحزونة فى كثير من العصور . وإذا كان الكميت قد بكر بالدعوة إلى نبذ الأطلال فقد كان ذلك لهدف أكبر حدده بقوله :

ولم تُلْهنى دارٌ ولا رَسْمُ منزل
ولم يتطرَّبنى بنانٌ مخضب
ولكن إلى أهل الفضائل والنهى
وخير بنى حواء .. والخير يطلب
بنى هاشم رهط النبى فإننى
بهم ولهم .. أرضى مرارا وأغضب !

وإذا كان الشعراء قد «تواجدوا» على أماكن بأعيانها ، وبخاصة شعراء المدائح النبوية كالبوصيرى وشوقى . فإن الشيعة بصفة خاصة يتواجدون على «البقيع» لأنه يضم عظام الأئمة .

ـ ٦ ـ

وأخيرا فهناك وقوف لم يُتَنَبَّه إليه وهو الوقوف «بالأديرة» . وقد حفلت العربية بعدد من الكتب التى تعرَّضت للأديرة . ويجئ فى مقدمتها كتاب «**الديارات**» **لأبى الحسن على بن محمد المعروف بالشابشتى** (ت ٣٨٨) ومن الغريب أن تقاليد الوقوف لم تتغير جوهريا وإن كان يعبر عن الوقوف أحياناً «بالنزول» . فهناك النداء للواحد وللمثنى . وهناك الدعاء بالسقيا والرعيا . وهناك طلب الإقصار عن الملام .. الخ . وقد ينحرف الشاعر إلى تقريع بنى حضارته ومعالمها على نحو ما قال **مصعب الكاتب** فى دير «عمر الزعفران» .

عمرت بقاع «عمر الزعفران»
بفتيان غطارفة هجان
وغزلان مراتعها فؤادى
شجانى منهم ما قد شجانى
وبتوهم . وبوحَّنا . وشعيا
ذوو الأحساس والصور الحِسَان
رضيت بهم من الدنيا نصيبى
غنيت بهم عن البيض الغوانى
أقبل ذا وألثم خدّ هذا
وهذا مسعد سلس العنان
فهذا العيش .. لا حوضٌ ونؤىٌ
ولا وصف المعالم والمغانى

وبصفة عامة ، فشعراء الديارات فيهم جسارة . وخروج عن المألوف فى تناول العورات . وبعد عن الزخرفة . وهم عادة بعد عملية الوقوف يتغزلون فى الغلمان . ويُجدِّفون . ويجئ فى مقدمة المجدفين **أبو نواس** . كقوله «من قصيدة طويلة فى «ديرفيق» :

أما والقرب من بعد التنائى
يمين فتى لقاتله عشيق
لقد أصبحت زينة كل دير
وعيد مع جفائك والعقوق
وأذن عاشقوك إلى النصارى
من الإسلام طرا بالمروق !

ـ ٧ ـ

وما يحكم الأمر كله فى نظرنا أن الحديث عن الطلل ـ بكل ما يمثله ـ كان ظاهرة عامة قد استشرت فى كل العصور ، وأنه كان وراءها ـ بالإضافة إلى ظاهرة التقليد والتمادى فيه ـ الإحساس بالغربة والاغتراب أو ما سميناه بالزمن المفقود . فحياة الإنسان العربى لم تكن سهلة قبل الإسلام وبعد الإسلام ، وفى الحقيقة لقد تململوا من هذه الغربة وهذا الاغتراب ولكنهم لم يستطيعوا لها دفعا . ومن ثم كان هذا الغناء الحزين المتواتر الذى صار فيما بعد تقليدا فنيا ..

والأمر لا يختلف بالنسبة للصوفية والشيعة ، وظاهرة « النفى » . سواء أكانت من النفس أو من قوة أخرى ضاغطة ، كانت متسلطة . ولا يبعد الأمر بالنسبة لشعراء « الديارات » ، فأكثر هؤلاء الشعراء كانوا يشكون من الضياع ، وعدم التواؤم مع النظرية والنظام اللذين يحكمان . ومن ثم كان بداخلهم إلى جانب الخوف والحزن زمن ضائع . ثم إن فى شعرهم نبرة الندم والحسرة ، وبخاصة حين يتحول شعرهم إلى تذكر ما اقترفوه وغنّوه معا !

- ٨ -

والآن يأتى دور التشبيب الذى يجئ فى المقدمة ..

وفى تصورنا أنهم مائتوا به بعد الجديث عن الطلل عادة إلا ليقولوا بانتصار الحياة على الموت ، والاجتماع على الشتات ، وإلا ليعبروا عن اللهفة على اللقاء « بالمرأة الضائعة » ، بعد أن طوحت بهم الحياة داخل الجزيرة ، وخارج الجزيرة بحكم البيئة وبحكم العقيدة . صحيح أن الحب عندهم كان حالة مجردة . وكان يتعدى عادة الذات إلى الموضوع ، ولكن الإنسان العربى عانى الكثير من البعد عن المرأة العربية بالذات ، وسنرى فى شعره كثيرا من التجارب المحبطة ، ذلك لأنه لم تكن لها مقدمات سليمة .

وابتداء يلاحظ أن المقدمة الغزلية نشأت متأخرة إلى حد ما عن المقدمة الطللية ، وإذا كانت المصادر تذكر أن « ابن خذام » كان أول من بكى الديار ، فإنها تقول إن **المهلهل** كان أول من شبّب فى أول القصيدة . والملاحظ أنه مع أن البدء بالطلل كان حقيقة ، فإننا لانعدم نصوصا تقدم الحب . وعلى كل فقد مر بنا أنهما على الحقيقة ممتزجان لامتعاقبان ، وأنهما مع كونهما فى الظاهر متناقضان إلا أنهما متكاملان ، ومتشابهان من حيث كونهما طريقتين فى النظر إلى الأشياء[٣٤] .

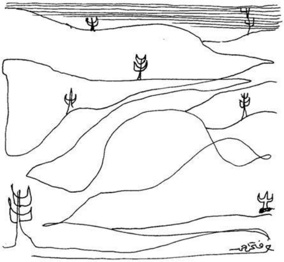
وإذا كنا لم نختلف حول مصطلح الطلل ، فإننا نجد أنفسنا هنا أمام ثلاثة مصطلحات هى الغزل ، والنسيب ، والتشبيب . وإذا كان **ابن رشيق** قد رآها جميعا بمعنى واحد ، فإن هناك من ارتاح إلى أن الغزل هو اللهث والعدو وراء النساء ، والاشتهار بموداتهن عن تفاخر وعبث لا عن صدق وصبابة ، وأن النسيب هو إظهار التباريح التى تنزل بالشاعر من جراء علاقته ، وإضفاء الرقة على ما يقول ، أما التشبيب فهو قصد الشاعر إلى المرأة فى مطلع القصائد والوقوف على الأطلال ومساءلتها ، ومن ثم سنختار لما نحن فيه مصطلح التشبيب لوقوفنا على عدد من الشواهد المرشحة لهذا[٣٥]

ولا يفوتنا أن نذكر أن العرب قد أسرفوا فى جانب الحب إسرافا كبيرا ، بالحق القليل وبالزور الكثير .. قال بعضهم – أظنه **عبدالكريم النهشلى** : – « **العادة عند العرب أن الشاعر هو المتغزل ، هو المتماوت . وعادة العجم أن يجعلوا المرأة هى الطالبة والراغبة المخاطبة . وهذا دليل على كرم النحيزة فى العرب وغيرتها على الحرم** »[٣٦] . وما أكثر النصوص التى تعرضت لهذه القضية ، والتى نخرج منها بأن الحديث عن النساء ضرورة فى الشعر[٣٧] ، وبأن المطلوب من الشعر هو الرقة وإظهار الصبابة . وإذا رجعنا إلى وصية **أبى تمام للبحترى** نجد أنه يقول له : « **فإن أردت النسيب فاجعلْ اللفظ رقيقا والمعنى رشيقا ، وأكثر فيه من بيان الصبابة . وتوجّع الكآبة . وقلق الأشواق . ولوعة الفراق . والتعلل باستنشاق النسائم . وغناء الحمائم . والبروق اللامعة . والنجوم الطالعة ، والتبرم بالعذال والعوازل . والوقوف على الطلل الماحل** »[٣٨] . وقد ربطو ربطا محكما بين الحب ورقة الشعر فقيل : ترى رقة الشعر أكثر ما تأتيك من قبل العاشق المتيم . والغزل المتهالك . فإذا اتفقت الدماثة والصبابة ، وانضاف الطبع إلى الغزل . فقد جمعت لك الرقة من أطرافها[٣٩] .

وعلى حد قول **أفلاطون** ما من إنسان يصبح شاعرا – حتى ولو كان بعيدا عن مجال الشعر أصلا – إلا ويكون الحب قد مسّه بيده ، فالحب مبدع عظيم فى كل مجال من مجالات الإبداع الفنى . وهناك من يطلب فى العمل الفنى ما يسمى بانتشاء الحواس . وكما قيل : كما يخدم الفارس سيدته حين يحسن الحرب ، فإن الشاعر يحب امرأة لكى يُحْسن الغناء[٤٠] . ومع أن هناك كثيرا من النقاد الذين يرون أن قصة الحب تساعد على التشكيل الجيد للعمل الفنى ، وبخاصة حين تتحول الجميلة إلى الجمال ، وحين يصبح الجمال – فى موكبه الباهر – هو الموجه لخيوط القصيدة ، إلا أن كثيرين أهدروا تجربة الصدق الفنى وصار ما يهمهم هو إظهار « التماوت » ، والإفراط فى الرقة .. على أنه يمكن القول بأن هذا كان بديلا لحالة الإحباط فى الشعر . والحالات الفشل الكثيرة التى كانت ترجع فى الكثير منها إلى عجز العربى عن الاستقرار . ونزوعه القوى نحو التنقل ، وعدم قدرته السريعة على الاندماج فى المجتمعات الجديدة . ولاستبداله بالمرأة العربية الحرة فى الكثير من الأحيان الإماء ، وحالات التسرى . « فالأول الحقيقى » فى الغالب كان غائبا عنه ، ثم إن فكرة التملك النفسى كانت مستحيلة . وفكرة الإحساس التبادلى فى الحب – بمعنى أن يكون محبا ومحبوبا – لم تكن موجودة . بالإضافة إلى كون الحب صراعا مثمرا بين إرادتين – كما يقول الوجوديون – لم يكن واضحا ، ذلك لأن الحب يستلزم الاعتراف بتجربة « الآخر » ولقد كان هذا « الآخر » فى الغالب ، « عربيا غائبا » أو « أعجميا ناقص الحقوق » ! ولعل هذا كما قلنا كان وراء فقدان حرارة الصدق فى الشعر ، وكان وراء هذه الغلالات المزخرفة التى دخلت فى نسيج القصيدة العربية !

- ٩ -

وقد كان التشبيب طبيعيا فى أول الأمر فى مجتمع لا يضغط بالعمل وعلاقات العمل على الناس ، وحين كانت تأتى أوقات ربيعية تحْمل الناس على المرح ، والبحث عن السعادة . ومن المفيد أن نغير مفاهيمنا عن الصحراء – وبخاصة نَجْد – فهى فى بعض الفترات الزمانية تتحول إلى بقع خضراء مشرقة ، وإلى أزهار متعددة الألوان . وهناك من الأزهار والأشجار ما لا يوجد إلا بها ، وقد كان هذا إطاراً جمالياً يحرك مشاعر الناس ، .. ثم كان تحول التشبيب بعد ذلك إلى رمز للخصوبة والحيوية ، ثم كان تحوله إلى تقليد فنى ! .. وإذا كان **الدكتور داود سلوم**



يقول : «**إنه يبدو أن الشعر العربي الذى يأتى فى أول القصائد بقايا تراث ملحمى فى ملاحم ما قبل التاريخ عند الساميين ، حيث كان الشاعر يقدم صلاته للآلهة قبل الشروع فى القصيدة . ثم كان أن تحولت البداية ـ عن طريق التدهور ، والطفرة ـ إلى الغزل فى المرأة** » .. فإنه قد نشرت منذ فترة دراسة هامة لا تبعد عن هذا ، ذلك لأن الشعر قبل أن يصبح فنا واقعيا كان أدعية وصلوات . وقد استقرت هذه البدايات فى قرار عميق من نفس الشاعر . ويعتبر هذا من الأمور الطبيعية بالنسبة للإنسان القديم الذى كان يخطط لمعبده . ثم إن الشاعر القديم كان ملحقا بخدمة الآلهة فى الهياكل . وقد كانت الهياكل صخورا وأحجارا وخياما ، فإذا رحلت القبيلة تركت كل هذا والتفتت إليه ، وإذا مر أحد وقف واستعبر . ومن ثم نشأ الارتباط الممتزج بالجلال والقداسة . ومن المعروف أن المعبد الوثنى القديم كان يضم فيما يضم «طائفة الآلهة الثانوية» ، وربما كانت على صورة المرأة . كما كان يضم عاملات ملحقات بخدمته ، وقد نذرن أنفسهن لكهان المعبد وسدنته ومنهم الشعراء . ونحن نعرف أن الإسلام حين جاء أخمد ثورة كان سببها نسوة فى بيوت الأصنام . «فإذا لم تكن الأسماء المتعددة التى تتردد فى المقدمات الطللية فى صورة من صور الرهبة والحب الغامض تَعُود لآلهات وقديسات فهى تعود لهذه الأنماط من النسوة اللواتى كان الشاعر يلقى لديهن الحَظْوة باعتباره أحد العاملين فى الهيكل» ومن ثم يكون من الطبيعى عند وقوفه على بقايا المعبد أو بقايا الهيكل أن يذكر آلهته مع محبوباته من القديسات والعاملات . ومن هذا المنطلق يمكن القول بأن كثيرا من الصور الشعرية التى تدخل فيها الشمس والغزال والزهرة لها صلات بطقوس كانت معروفة فى عقائد الجاهلية(٤١) . على أنه يمكن القول بأن التشبيب فى المقدمة كان يتخطى الحقيقة إلى الرمز ، فأسماء النساء لم تكن تعنى أسماء بأعيانها ، فمثلا **عمرو بن قميئة** ـ صاحب امرئ القيس فى رحلته إلى قيصر ـ حين يقول :

قد سألتنى بنت عمرو عن الـ
أرض التى تنكر أعلامها
لما رأت «ساتيدما» استعبرت
لله در اليوم من لامها
تذكرت أرضا بها أهلها
أخوالها فيها وأعمامها

لم يكن يقصد من «بنت عمرو» غير نفسه(٤٢) . كما أن **الشنفرى** لم يكن يقصد من الجارة غير نفسه فى قوله :

تبيت بُعَيْد النَّوْم تهدى غبوقها
لجارتها إذا الهدية قلَّت

ثم أن «أسماء» فى معلقة **الحارث بن حلزة** كانت شخصية وهمية . وبالإضافة إلى هذا «فهند» لقب جرى على بنات ملوك المناذرة مدحا وذما . وهذه «النار» التى أوقدت هى النار التى أوقدت فى موقعة «خزازى» . وهى واقعة انتصف فيها عرب الشمال من عرب الجنوب . ثم أن اسم «هِرّ» ـ مع غثاثته ـ وجد بكثرة فى الشعر . ولعله إيحاء لنساء فى صفات خاصة . فقد قالوا مثلا :

ودع هريرة إن الركب مرتحل
وهل تطيق وداعا أيها الرجل
(و) **أصحوت اليوم أم شاقتك هِرّ**
ومن الحب جنون مستعر
(و) **وهرٌّ تصيد قلوب الرجال**
وأفلت منها ابْنُ عمرو حجر

ونحن لا ننسى أن نذكر أن «سعادا» التى وصفت هذا الوصف المثير الذى يقول :

هيفاء مقبلة عجزاء مدبرة
لا يشتكى قصر منها ولا طول

لم تكن واحدة «بعينها» وإلا كان الأمر تشهيرا بامرأة بعينها أمام النبى . فهى لم تكن إلا رمزا لحالة مجردة من حالات الجمال الإنسانى .

.. وفى فترة العصر الأموى بصفة خاصة رأينا التشبيب يقتحم عالم السياسة على نحو ما فعل **عبدالرحمن بن حسان** برملة بنت معاوية . وما فعل **العرجي** بجيداء أم محمد بن هشام . وعلى نحو ما فعل **عبدالله بن قيس الرقيات** بعاتكة بنت يزيد . بل إنه لم ينس التعريض الخفى والذكى فى الوقت نفسه بالخليفة عبد الملك الذى كان متغير الفم وكان فى يده دائما ريحان أو تفاحة أو طيب يشمه .

بشّر الظبى والغرابُ بسُعْدَى
مرحباً بالذى يقول الغرابُ
قال لى : ان خيرَ سعدى قريبٌ
قد أنَى أن يكون منه اقتراب

قلت : أنى يكون ذاك قريبا
وعليه الحصونُ والأبواب
حبذا الريم ذو الوشاحين والقصر
الذى لا تناله الأسباب
إن فى القصر لو دخلت غزالا
موصداً مصفقا عليه الحجابُ
أرسلت أن فدتك نفسى فاحذرْ
شُرطة هاهنا عليك غضاب
أقسموا إن لقوك لا تطعم الماء
وهم حين يقدرون ذئاب
قلت : قد يغفل الرقيب وتغفو
شرطة أو يجين منها انقلاب
.. لا أشم الريحان إلا بعينى
كرماً .. إنما تشم الكلاب !

ونحن نعرف أن عبدالملك بن مروان حين سمع حديثا عن « ليلى » من الشاعر ابن المولى عرض عليه أن يزوجها له . فما كان من الشاعر إلاَّ أن قال : ماليلى التى أنسب بها إلاَّ قوسى هذه أسميتها ليلى لأن الشاعر لابدَّ له من النسيب .

ولكن هذا الاحتشاد للمرأة قد خفت جانب منه فى العصر العباسى ، ذلك لأن المرأة ـ وقد كانت فى أكثر عوالم الشعراء أجنبية ـ قد هانت على الكثيرين . واختفت الهالات من فوقها .

وقريب من هذا أن « ابن الرومى » قد جعل التشبيب قبل الهجاء :

ألم ترانى قبل الأهاجى
أقدم فى أوائلها النسيبا
لتحرق فى المسامع .. ثم يتلو .
هجاء محرقا يكوى القلوبا

وقد سار الشاعر « أحمد نسيم » فى العصر الحديث على هذا المنوال (٤٣)

.. وقد يكون التشبيب « جواز مرور » لما يريد أن يصل إليه الشاعر . على نحو ما نعرف من « يزيد بن ضبة » الذى صور حاله مع هشام بن عبد الملك ، فقد كان منقطعا للوليد بن يزيد ، فلما أفضت الخلافة إلى هشام ذهب ليمدح . فلم يقبل عليه . فقال :

أرى سلمى تصدوما صددنا
وغير صدودها كنا أردنا
لقد بخلت بنائلها علينا
ولو جاءت بنائلها حمدنا
وقد ضنَّت بما وعدت وأمست
تغير عهدها عما عهدنا

وقد يكون التشبيب للتضليل عن المعنى المراد . على نحو ما نعرف من قصيدة السمهرى بن بشر العكلى التى أولها :

ألا حى ليلى إذ ألمَّ لمامها
وكان مع القوم الأعادى كلامها

فليلى لم تكن عنده ـ وهو فى السجن ينتظر القتل ـ غير الحرية (٤٤) . وقد يكون صدى لعبادة قديمة . على نحو ما نجد عند العذريين ، فمن المعروف أن « بنى عذرة » كانوا سدنة « لود » بالمكان المسمَّى « دومة » .

١٠ ـ ويمكن القول بأن التشبيب فى المقدمة كان نوعا من « المناجاة الذاتية » التى يعبر فيها الشاعر عن نفسه حين يجد أنه محاصرٌ بالليل وبالهموم . وحين يجد أمامه الطريق طويلا ومملا ، وحين يجد نفسه منساقا إلى استرجاع ذكرى أحبابه . فهو هنا يحقق غرضين أولهما أنه هيج شعوره ، وأذكى مشاعره ، وشد نفسه كوتر مرهف . وفى مقدمة الموفقين فى هذا جرير . والغرض الثانى أنه يستهوى السامع بعواطفه ومشاعره . وهذا النوع من التأثير لا يقتصر على السامع وحده ، وإنما يشركه فيه القائل ، إذ تأخذه نشوة تنسيه نفسه . وتجعله يرقى إلى الجو الذى خلقه بموسيقى المقدمة . وما تضمنته من معان ومشاعر (٤٥) . وفى ضوء هذا يتحقق القول الذى يقول بأنه لو لم يكن الناس قد سمعوا الكثير عن الحب لما قدر لهم أن يحبوا !

ـ ١٠ ـ

وإذا وقفنا وقفة متمهلة عند « أفروديت » العربية فى المقدمة ، وجدنا أن هناك فارقا إلى حد ما بين التشبيب بالمرأة العربية ـ كما كان الحال بالنسبة للمرأة العربية إلى أن جاء العصر العباسى ـ وبين المرأة غير العربية . فبينما يسيطر « الجلال » على الحديث عن المرأة الأولى . نجد أن « الجمال » يسيطر على الحديث عن المرأة الثانية . ويتفرع من الجانب الثانى جانب عبثى يتحدث عن المذكر . وكثيرا ما كان تختلط « الضمير » فى التشبيب حينما كان الشاعر مثلا يستخدم ضمير المذكر للأنثى أو العكس .

وبصفة عامة نرى أن التشبيب كان يكثر من « وصف » المرأة . وكان يؤكد الوصف الحسى للجمال ، فقد وقفوا على كثير من الأعضاء . وأكثروا فى الشعر القديم بصفة خاصة من الحديث عن الشعر والعينين والفم والبشرة . وقد كان الشاعر فى تعرضه لكل هذا يقارن بينه أحيانا وبين روضة من الرياض المعشبة مثلا . فينساق فى الحديث عن الروض ، وينسى أصل الموضوع . وبصفة عامة فقد كانوا ـ وبصفة خاصة فى الشعر القديم ـ يركزون على التشبيه . وقد كان التشبيه فى الغالب يحجز عواطف الشاعر ، ويمنعها من الاسترسال فى النشوة .

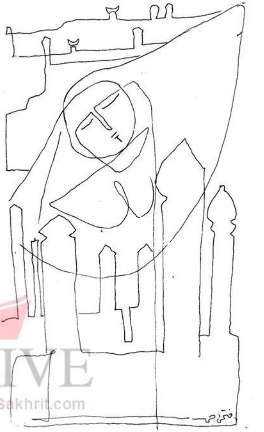
والانطلاق ؛ ذلك لأن الدوائر تغلق حينا تتم الأركان المعروفة للتشبيه ، ولأنه عادة كان يتم رسم أجزاء الحبيبة كوحدات من عناصر كثيرة فى تصميم زخرفى زاعق ثم إنهم لم يطلقوا قوة الخيال فى التشبيب باعتباره قوة خالقة ؛ ذلك لأن الذى كان يهمهم هو استقصاء أجزاء الصّنعة وهو التجزئة والزخرفة [٤٧] ، بالإضافة إلى دور التصنيع بعد حقبة من الزمن . فإذا وقفنا مثلا عند امرئ القيس وجدناه يشبه الحبيبة بالمهاة والظبى ، والشعر بعذق النخلة ، والخصر بالزمام ، والفم بالأقحوان المتفتح ، والساق بأنبوبة السقى ، والوجه بمنارة الراهب ، واللون ببيض النعام .. الخ . ومثل هذا يقال عند كثيرين كابن المعتز . ثم إن رغبتهم فى «الترف المفقود» قد لونت نظرتهم إلى المرأة بعيدا عن قضية الصدق فى العمل الفنى ؛ فهم يتكلمون بحرارة عن المرأة البدينة ، البيضاء ، الغراء ، الفرعاء المصقولة العوارض ، بضة المتجرد ، نؤوم الضحى ، التى يوجد فتيت المسك فوق فراشها ، والتى تطأ الخزولا تكرمه ، والتى تطيل الذيل بحيث يجر على الأرض ، والتى لها معاصم لم تضرب على البهم بالضحى عصاها .. وفى الوقت نفسه لانغضّ تماما من قضية التشبيه متى ما أدركنا علاقة التشبيه بالمعتقدات ، خاصة إذا كنا نعرف أن النّخلة – وهى مما يشبه به – كانت تعبد فى نجران . ومثل هذا يمكن أن يقال عن التشبيه بالغزال وبالشمس ، وبالقمر .. الخ

ومع أنه كانت توجد فروق ضئيلة فى النظرة إلى المرأة فى العصور المختلفة إلا أن هذه «المرأة الأنموذج» لا تخطئها عند الكثيرين ، فقد كان هم البعض إظهار البراعة ، والتنفيس عن المشاعر ، والرغبة فى «الترف المفقود» [٤٨] ، ومع أن الجمال ليس أنموذجا أبديا أو قانونا مسبقا لا يتغير ، بل إنه «يمكن إعداده» ، إلا أن هذا «الأنموذج» ظل إلى حد كبير مسيطرا فى كل العصور على أكثر الشعراء .. وإن كنا نستثنى هنا إلى حد ما الشعراء الصعاليك ، والشعراء السود ، وشعراء بعض الفرق الإسلامية – كالخوارج والمعتزلة – بالإضافة إلى الشعراء العذريين ، فهؤلاء فى الغالب قد خرجوا على هذا القالب أو أحدثوا فيه شقوقا على الأقل ! على أن الملاحظ بصفة عامة أنهم اهتموا بالجسد الإنسانى – بل بكل ما يذكر به – فى كل حالاته . فكأنهم أحسوا بأن شعورنا بالجمال – والطبيعة والفن – يرتبط أبدا بشكل جسمنا – وبطريقة حركة أجزاء هذا الجسم . وهكذا يمكن القول بأن القصيدة – فى أكثر حالاتها – كانت تتحول إلى امرأة تبالغ فى إظهار زينتها . ثم إننا إذا بحثنا عن التوازى والتناسق فى الجسد الإنسانى نجد أن جسم الإنسان – كما لاحظ باسكال – متناسق أفقيا . وإذا كنا نعجب ونشعر بالسرور إزاء الألوان أو الأوزان فذلك لأننا نحمل فى جنباتنا دقات فردية أو ثلاثية – دقات القلب والرئتين . ثم أليس الجهاز القياسى الذى يوجد فى جسمنا هو الذى ساعدنا على تقسيم بيت الشعر عند قراءته . والذى ينظم أحجامه وعدده ؟ ثم ألا يتعين على المنحنيات والنسب لكى تكون متناسقة أن نأخذ فى الاعتبار – ولو بشكل ما [٤٩] – شكل جسمنا ؟ وهذا ما يصرح به التشبيب . وبصفة عامة فالملاحظ أنهم اهتموا أولا بمناط الخصب فى المرأة ، وبما يذكر بها . ثم اهتموا بصفة خاصة بما يسميه علماء الجمال «مثلث الوسط المقلوب» حيث تحتل العين ثلث المثلث . وحيث يمثل الفم القمة المقلوبة . بحيث تكون الملامح فى حالة «اللانقباض واللانبساط» ، وبحيث تبدو صاحبتها وكأنها تنظر إلى اللاشئ . ومما يضئ هذه اللوحة أن تكون الجفون خالية من التجاعيد ، وفى حالة استرخاء ، مع الغزارة فى الأهداب . والملاحظ أن الشعراء قد اهتموا بالعيون اهتماما كبيرا . وقد ساعدهم على هذا أن اللغة قدمت لهم ثروة كبيرة تصف العين ، وأجزاءها ، وألوانها وإيحاءاتها . وأن الحضارة قد خلقت عددا من الرموز الخاصة بها – على حد ما جاء فى «طوق الحمامة» . فالإشارة بمؤخرة العين نَهْى عن الأمر ، والتّفتير علامة القبول ، وإدامة النظر دليل على التوجع والأسف ، وكسر النظرة دليل الفرح ، والإشارة إلى الأطباق إشارة إلى التهديد ، وقلب الحدقة إلى جهة ما ثم صرفها بسرعة تنبيه على مشار إليه ، والإشارة الخفية بمؤخرة العينين سؤال ، وقلب الحدقة من الوسط إلى الموق بسرعة شاهد المنع ، وترعيد الحدقتين من وسط العينين نهى عام ، «وسائر ذلك لا يدرك إلا بالمشاهدة !» أما الشفاه فتكون وسطا بين الرقة والغلظة ، مع بعض التضخم الملحوظ فى الشفة السفلى . ثم إنهم يطلبون إلى جانب مقاييس الجمال المتعارف عليها ، عنصر «الإغراء» ، وهذا العنصر الأخير يتحقق من عدة أشياء ، تجئ فى مقدمتها الحركة التى تتمثل أكثر ما تتمثل فى العينين والفم – بعكس الأعضاء المحايدة كالأنف !

وعنصر الإغراء هنا هو ما قصده القدامى حين تكلموا عن «الملاحة» ، فى مقابل «الجمال» وللأسف وجد هذا فى الغزل بالمذكر . وإذا أردنا أن نلجأ إلى شاعر ذواقة فى هذا المجال **كعمر بن أبى ربيعة** وجدنا له رأيا فى هذا ، فقد قالت كل من سكينة بنت الحسين وعائشة بنت طلحة للأخرى أنا أجمل منك ، وحين احتكمتا إلى عمر قال : **«أما أنت يا سكينة فأملح منها ، وأما أنت يا عائشة فأجمل منها ، فقالت سكينة : قضيت لى والله** . وهناك إجماع على أن مقاييس الجمال كانت واضحة فى عائشة ، أما سكينة فكانت كما قيل : عفيفة سلمة برزة من النساء ، تجالس الأجلة من قريش ، وتجتمع إليها الشعراء ، وكانت ظريفة مزّاحة .. ومعنى هذا مرة ثانية أن الجمال وحده كان فى عائشة (ويكثر هذا الأنموذج فى العصر العباسى بصفة خاصة عند الحديث عن المرأة الأجنبية) وأن الملاحة وحدها كانت فى سكينة – ويكثر هذا الأنموذج عند الحديث عن المرأة العربية . على أننا لا نعدم الكثيرات اللاتى احتفظن بالجمال والإغراء معا ، كما هو معروف من مقدمات جرير ، وبشار ، وأبى نواس ، والبحترى ، والمتنبى [٥٠] .. الخ

– ١١ –

تذكرنا المقدمة بالفصل الأول من المسرحية – وإذا كان الفصل الأول يقدم عادة أشخاصا فإن المقدمة تقدم عواطف ، وتشى بأفكار خاصة . ثم إننا نعرف أن الشاعر لم يكن يقصد قصدا إلى «المدح» ، وإنما يتلكأ على مساحة المقدمة . وقد تنبه لهذا عدد من الممدوحين وضاقوا به .



المهم أنه كانت على هذه المساحة تنشط النفس ، وتقذف بما يدور فى أعماق الشاعر ، فإذا أصر الشاعر على كبح هذه المشاعر فإن ما فى داخلها يظهر على هيئة رموز وإشارات وكنايات . والمثل الواضح لهذا هو **المتنبى** ، فمقدماته تعبر عن ذاته تعبيرا شديدا ، وأكثر ما يكون هذا فى سيفياته وكافورياته . وإذا كان فى الأولى يمزج نفسه بالبطل حتى ليغدو قناعا يتكلم من ورائه الشاعر . فإن رأيه فى كافور يظهر من أول قصيدة قالها :

كفى بك داء أن ترى الموت شافيا
وحسب المنايا أن يكن أمانيا

وسواء علينا أغفر له هذا على حد ما نعرف من **القاضى الجرجانى والثعالبى** ، أو أخذ عليه هذا عدد كبير يجئ فى مقدمتهم **الواحدى** شارح ديوانه ، فالمهم أن المقدمة كانت مفتاحا لنفسية الشاعر العربى فى كثير من جوانب الحياة .. وأخشى أن أقول مفتاحا لحضارته ! ومهما يكن من شئ فإنها كانت فى المقام الأول موقفا له من هذه الحضارة ، فما أكثر الشعراء الذين تشبثوا بها باعتبارها ملمحا حضاريا ، وما أكثر الشعراء الذين أهدروها لعدم رضاهم عن هذه الحضارة . على نحو ما فعل مثلا **أبو نواس** ، بل لقد كانت هناك مواقف تشى بعدد من المواقف المؤقتة لعدد من الشعراء المحسوبين أساسا على التيار العربى . على نحو ما فعل مثلا فى فترة ما **البحترى** حين أحس بالاغتراب ، فى سينيته ما يشى بهذا كله . فالاختلاف الذى ذكره مع «ابن عمه» لم يكن إلا اختلافا مع حضارة . ومن ثم رأيناه حين حضرت رحله «الهموم» يتجه إلى مدائن كسرى . ورأيناه يكبر ما تبق من «الإيوان» ، ورأيناه على غير عادته يقول :

حلل لم تكن كأطلال سعدى
فى قفار من البسابس ملس
ومساع لولا المحاباة منى
لم تطقها مسعاة «عنس» و «عبس»

على أن ما يهمنا حقيقة من المقدمة هو هذه العلاقة الجدلية بين الغرابة والاغتراب والزمن المفقود والإنسان . وهو هذا الحوار بين عنصرى العدم والوجود ، فقد أعطى هذا للقصيدة العربية نوعا من الحيوية والحركة والروح الملحمى والاقتراب من بعض عناصر القصة .. ثم إن هذا كله ساعد على ما يمكن أن يسمى «بهرمية القصيدة العربية» ، ذلك لأن الشاعر كان يحتشد نفسيا وعقليا وحضاريا فى المقدمة . ثم إن هذا كله يتعمق حين نضيف إليه عنصرا هاما من عناصر المقدمة هو عنصر الرحلة - على الحقيقة وعلى الرمز . ثم يأتى بعد ذلك «التخلص» - وهنا تهتز القصيدة عند الكثيرين ، ثم تسير فى خيط نحيل يوصل للقمة حين يكون الحديث عن الممدوح ، وحين يكون الختام ببيت ساطع . ولو تأملنا الصور النامية ، وتعدد الإيقاعات ، والتلوين الموسيقى بصفة عامة ، لوجدناها عادة فى مقدمات الشعراء الكبار ، حيث يكون التواشج والتوتر والرحابة . وحيث تكتسب المقدمة أهمية كلما كان المزج بين عناصر المقدمة طبيعيا وحقيقيا فى الوقت نفسه .

مع أن عنصر المقدمة التقليدى قد تخلخل ابتداء من العصر العباسى . إلا أننا نلاحظ أن الوقوف على الطلل والتشبيب قد أحدثا نوعا من «التماسك» فى القصيدة العربية وبخاصة حين شغل الناس بعد الصنعة «بالتصنيع» و«التصنع» - على حد تعبير **ابن رشيق** - وحين دخل الشعر فى دائرة «الآراء» لا «الأهواء» ، على حد تعبير القدامى . وحين وجدنا عددا كبيرا من شعراء الحضارة يسبحون فى الرقة سباحة شديدة . **كعمر بن أبى ربيعة والقطامى والعرجى** .. إلخ ، وحين وجدنا عددا من شعراء الشيعة والمتصوفة وبعض الفرق يشغلون بأفكارهم الخاصة . وباستعراض قدراتهم اللغوية والفكرية البحته بعيدا عن «جلال» البداوة القديم . ومن ثم رأينا عددا من ردود الفعل الذكية فى هذا المجال ، فمثلا حين شدد **أبو نواس** الخناق على المقدمة الطللية - وله مقدمات رائعة ! - رأينا عددا من معاصريه والذين جاءوا من بعده يتشبثون بها . وحين رأيناه يحاول أن يخلق بديلا لها ليشغل به الناس ، كما فعل ما يسمى فى شعره «بالمواضع البغدادية» - وقد مر بنا الحديث عن الديارات . ورأينا أبا تمام مثلا يعمل مع عدد من الشعراء على إماتة هذه «المواضع البغدادية» . وقد رأينا المقدمة التقليدية تصدح فى شعر

البحترى . ثم حين تشتبك العناصر البدوية مع العناصر الحضارية عند المتنبى وراء هذا الموقف النفسى للشاعر من حلب والقاهرة - رأيناه يركن إلى العناصر البدوية وكلنا نذكر قصيدته التى تبدأ بقوله :

من الجآذر فى زى الأعاريب
حمر الحلى والمطايا والجلابيب ؟
.. ما أوجه الحضر المستحسنات به
كأوجه البدويات الرعابيب ؟
حُسْن الحضارة مجلوب بتطرية
وفى البداوة حسن غير مجلوب
أين المعيز من الآرام ناظرة
وغير ناظرة فى الحسن والطيب
أفدى ظباء فلاة ما عرفن بها
مَضْغ الكلام ولا صبغ الحواجيب
ولا برزن من الحمام مائلة
أوراكهن . صقيلات العراقيب

ثم إننا نجد أن عددا من شعراء « الليونة والدماثة » مع إفراطهم وتفريطهم فى إظهار عواطفهم ، ومع إظهارهم « التماوت » ، يتساندون - عامدين ! - على عناصر قديمة ، كالاهتمام الشديد بجزئيات القصيدة ، والوقوف على الأماكن النجدية والحجازية بصفة خاصة ، وتسمية الحبيبات بالتسميات القديمة .

وبصفة عامة يمكن القول بأن هذه العناصر القديمة هى التى أعطت قصائدهم نوعا من الإحياء والإبقاء . وخير من يستشهد به فى هذا المجال هو « مهيار » - كما يؤكد الدكتور شوقى ضيف . وأكبر الظن أن البداوة فى الغزل كان وراءها طرق الشيعة والمتصوفة فى التعبير عن الأماكن النجدية والحجازية ، وكأن هؤلاء كانوا يريدون بهذا الاتجاه إضفاء نوع من العبادة والقداسة على ما يقولون(٥١) . وما يحكم الأمر فى نظرنا أولا هو قضية المحافظة على القديم وتطويره فى صورة مقبولة متوافقة مع عصورهم ؛ وهى قضية الاستعانة بعناصر صلبة بعد أن أفقدتهم الحضارة هذه الصلابة . ثم إن هذا النوع من الرسوخ العربى كان يجد صداه عند المتلقى ، وكان فى الوقت نفسه وسيلة من وسائل الشعراء غير العرب إلى الانتماء بل إلى التحدى(٥٢) ، أحيانا . ثم إنه كان قضية من قضايا الإفادة من التراث ؛ ومن ثم تتحقق المقولة التى تقول إننا عندما نقول الشعر لا نستوحى القصائد المعاصرة ، ولكن نستوحى تاريخ الشعر ؛ فنحن إلى حد كبير نبدأ من الفن لا من الحياة ؛ ذلك لأنه لا يكفى أن نعيش الحياة ، ولكن لابد أن « نعى » الحياة ، وهو ما يجئ فى الأساس بالارتداد الذكى إلى الشعر !

- ١٣ -

لما كان التشبيب عادة يتحول إلى حالة جمالية مجردة ، فإن المقدمة عند البعض كانت تتحول إلى مجرد إيقاع لغوى وتماوج موسيقى ، على نحو ما نعرف مثلا من أبى العتاهية والبحترى ، وإلى استعمال كلمات غامضة مشعوذة ، وتركيبات مسحورة مطلسمة ، واستعمالات شاذة ، على نحو ما نعرف مثلا من الفرزدق والمتنبى ، وخصوصا أن الشعر لم يكن يسلس لبعضهم إلا بعد عدد من الأبيات ، وانظر مطلع قصيدة لديك الجن يقول :

كأنها ما كأنه خلل الخلـ
ـة وقف الهلوك إذ بغما

فقد قال دعبل حين سمعه : « أمسك فواقه ما ظننتك تتم البيت إلا وقد غشى عليك ، أو تشكيت فكيك ، ولكأنك فى جهنم تخاطب الزبانية ، أو تخبطك الشيطان من المس » . والمتنبى كان فى بعض مطالعه كأنه يخلع أضراسه ، وقيل عن بعضها هى بُرْقُية العقرب أشبه(٥٣) . ولنا رأى فى مقدمات أبى تمام وضحناه فى مؤلفنا عنه(٥٤) . وإذا كانت المقدمة يغلب عليها عند البعض الخطابية ، والترديد ، والتكرار ، والتصريع ، وتكرار أدوات الشرط والاستفهام والنداء والإشارة ، وغلبة الأسلوب الإنشائى ، فإنه كان وراء ذلك إلى حد كبير جذب الانتباه وكسر الرتابة الشائعة فى الأصوات ، والتأثير على المستمعين ، والانطلاق من المحسوس إلى المجرد ، وتجاوز ظاهرة المكان إلى ظاهرة الزمان . ذلك لأن العربية حين اتصلت بعمق بالإسلام ركزت على الإمكانات الصوتية كالسجع والفاصلة والتنغيم .. إلخ ، وبهذا لا تصبح اللغة فى الأساس دالة على معنى محدد ، وإنما تكون كائنا متميزا يشكلها الشاعر كما يشاء . وبعبارة دقيقة يتجاوز بنا الشاعر اللذة المحسوسة إلى اللذة الجمالية ، وقد رأينا هذا واضحا فى كثير من المقدمات ، ومع أنه قد يتبادر إلى الذهن الآن أن العناصر القديمة فى المقدمة قد انتهى زمانها فإننا نراها تطوف الآن فى الشعر المعاصر عن طريق الرَّمز بصفة خاصة ، فعناصرها تستعمل وسائط لكثير من الحالات والمواقف الآن ؛ فقد تحول الوقوف على الطلل إلى الوقوف على الحضارة المتداعية - كما نرى عند نازك الملائكة وعدد من الشعراء الفلسطينيين - كما تحول إلى الوقوف على المرض والجوانب العليلة من الحياة - كما نرى عند السياب وعبد الصبور - ، كما تحول الحديث عن الحب إلى حديث عن الثقة فى الإنسان وفى الحياة - كما نرى عند الجواهرى والبياتى .

المهم أن وحدات المقدمة تحولت بطريقة فنية إلى رموز للإسقاط والإدانة والمقاومة والتحدى . وقد أحسن عدد من الشعراء حين حوَّلوها إلى أقنعة .. وحين تكلموا من خلف هذه الأقنعة . ولعل ابن عربى يقرب لنا الصورة حين يقول « الرمز ليس من شأن الأمر فإنه يقابل البيان ، وأصحاب الرموز رمزوا لأمرين ، لتوقع الضرر أو لعدم الاحترام » .(٥٥)

.. المهم أن المقدمة تحتوى على عناصر حيوية ، وأنها حين أصبحت قضايا مجردة تجولت فى الأزمنة وفى النفوس ، وتشكلت بالعديد من الظروف ، ومن منا لا تمسه قضايا الغربة والاغتراب والإحباط والتعويض ، والعدم والوجود والزمن المفقود ، والنفى والأفراح القليلة المتاحة ؟

.. وعلى كل فقد التفت المحدثون من وقت مبكر إلى العالم الثرى بالمقدمة ، وقد لجأ البارودى إلى هذا كقوله :

ولو كنت أدركت النواسىّ لم يقل
أجارة بيتينا أبوك غيور(٥٦)

وبصفة عامة فهناك عدد كبير من شعراء الشعر الحر يجعل للقصيدة تقاسيم ويعنون للقسم الأول بعنوان مقدمة . وإذا وقفنا مثلا عند بدر شاكر السياب نجد أنه كان يتلكأ فى الكثير من قصائده على مساحة من الزمان والمكان والأساطير قبل أن يصل إلى جوهر القصيدة ، وقد يستخدم المطالع القديمة كقوله :

«بلينا وما تبلى النجوم الطوالع»
ويبقى اليتامى بعدنا والمصانع

وتأمل قوله فى قصيدة المبغى :

«عيون المها بين الرصافة والجسر»
ثقوب رصاص رقَّشَتْ صفحة النهر

وقد يبدأ قصائده الحرة بأبيات موزونة ، وقد يختمها كذلك بأبيات موزونة ، وقد يبدأ بمقدمات نثرية تعرِّف بالبطل(٥٧) . والشاعرة نازك الملائكة تقدم لكثير من قصائدها بالحديث عن بعض الأحداث . ومع أنها تخرج شعريا عن دائرة الحدث فإنها تصر على هذا النوع من التقديم(٥٨) . أما الشعر الذى يقدم فى الإطار القديم فعناصر المقدمة موجودة فيه بكثرة ، وبخاصة هذا النوع من الشعر الذى يلقى فى المهرجانات .. وأخيرا .. فمع أن المقدمة كانت ضرورية فى الشعر القديم ، كان هناك ـ بعد ذلك ـ من جرد عناصرها وأطلق جناحيها فى العصور ، وبخاصة عند هؤلاء الذين لم يفصلوها عضويا عن موضوع القصيدة ، على نحو ما فعل الشعراء الكبار . غير أنه كان هناك عدد كبير من الشعراء المقلدين الذين لم يستطيعوا أن يسطوا على هذه المساحة من القصيدة ، والذين كذبوا على أنفسهم وعلى مستمعيهم حين اجتروا أشكالا قديمة . أما الشعراء الكبار فقد كانوا عادة ينتزعون المقدمة لأنفسهم ، وكانوا يقولون فيها الكثير قبل أن يصلوا إلى الممدوح ، وبخاصة أن بعضهم تنبه إلى أن المقدمة تخصهم ، كما أن بعض الممدوحين تنبه إلى أن الشعراء لا يصلون إليهم إلا بعد العديد من الأبيات ، وأنه حين يجئ الدور عليهم يجدون الشاعر يهرول بذكاء . وقد نستثنى من هؤلاء الشعراء الذين كانوا يجدون فى الممدوح أنفسهم ، على نحو ما فعل أبو تمام مع المعتصم ، والمتنبى مع سيف الدولة . ولكن الملاحظ أنه حين انطفأت الحضارة والرجال صارت المقدمات رقشا منفصلا عن صلب القصيدة ، وصارت فى الوقت نفسه منطفئة . ولعل أبا العلاء المعرى ـ

وقد جاء بعد الدوىّ العربى العظيم ـ يضئ لنا هذه القضية حين يقول فى مقدمة «سقط الزند» إنه لم يطرق مسامع الرؤساء بالنشيد ولا طلبا للثواب إلا «على معنى الرياضة وامتحان السوس ! » .

.. ومع أنه كان هناك من يقفز على المقدمة ، إلا أن الكثرة قد حافظت على هذا «الطوق الذهبى» ، وبخاصة حين أصبحت عناصر المقدمة مجردات ، ورموزا ، وحين أصبحت من وجهة نظرنا تعبيرا عن غربة الذات العربية واغترابها من جانب ، ومن جانب آخر كانت شدوا ببعض الأفراح القليلة المتاحة والمحاصرة بالإحباط والخوف وكل هذه الخطوط العريضة ـ مع الضرورة إلى التعميم ـ ظلت حية فى الوجود العربى ـ على مستويات ـ قبل الإسلام وبعده .

إن البعض قد يتصور المقدمة تسلطا جاهليا على الإنسان الذى جاء بعد ذلك ، وكيف أن هذا لا يمكن تفسيره إلا فى ضوء أنه استرجاع للجاهلية فى الإسلام ، أو عودة «الفردوس المفقود» ، أو حنين لحضن الأم ، أو ـ كما يقول ـ يونج ـ انبعاث للمثل القديمة فى صميم اللاوعى بحيث يمكن القول بأن الوقوف على الطلل ليس عودة للجاهلية بقدر ما هو عودة إلى أعمق الرموز فى تاريخ اللاوعى العربى ، فى ضوء القول بأن الأطلال مرتبطة بالصحراء ، والصحراء رمز كيانى فى أعماق النفس العربية(٥٩) .

لقد وضحنا أن الظواهر الأدبية يمكن أن تتكرر على نحو ما ، وكيف أن هذه الظاهرة الجاهلية قد فرغت إلى حد كبير من مضمونها القديم ، وكيف أن العلاقات بين عناصر المقدمة ـ وبخاصة عنصرى الطلل والتشبيب ـ كانت علاقات جدل لا علاقات تناقض ، وهذا هو الذى أعطاها الحيوية ، والقدرة على البقاء ، بل جعل المساحة التى تتحرك عليها المقدمة هى أنضر ما فى القصيدة التقليدية . وبخاصة ما يتصل بالطلل والتشبيب .

.. وأخيرا فالقضية أساسا تتصل بأمور جوهرية فى الحضارة العربية ، كالتقسيمات الاجتماعية ، والتدافع السياسى ، وطبيعة الإبداع فى هذه الحضارة التى لا تسير قفزا وإنما زحفا ، بل بطبيعة التجريد فى هذه الحضارة ، واختيار الشكل الغنائى للتعبير عن كل ما يهم الإنسان العربى .. ومن قبل هذا كله بنفسية الإنسان العربى الذى حافظ إلى حد كبير على هذا الكيان ، حقيقة ثم رمزا تقليديا فنيا . وحين فجرهُ تساقطت شظاياه على ما يقول الآن من شعر .. حتى على الشعر الحر .

■ هوامش

(١) الإحساس بالجمال «جورج سانتيانا» ترجمة د . محمد مصطفى بدوى ص ١٧٩ .
(٢) كيف تتذوق الموسيقى . إرون كوبلاند . ترجمة محمد رشاد بدران ص ٢٥٨ وما بعدها .
(٣) العمدة ١ / ٢٣١ وقد نصح ابن رشيق الشاعر بأن يتجنب : ألا ، وخليلى ، وقد ، فهى من علامات الضعف «والتكلان» ، وقريب من هذا ما جاء فى الصناعتين للعسكرى ص ٤٣٣ . وبصفة عامة فقد طالب النقاد الشاعر فى المقدمة ألا يقول كلاما يتطير منه أو يماظل ، أو يستجق ، أو يكثر من التغزل ويقل فى المدح . وهى فى مجموعها لا تخرج عن كونها إما ملاحظات وإما نصائح ـ انظر مقدمة القصيدة العربية فى الشعر الجاهلى د . حسين عطوان ص ٢١٠ وما بعدها .
(٤) مقدمة القصيدة العربية فى العصر الأموى . د . حسين عطوان ص ٢٠٥ . ٢٠٦ وهو يربط بين هجوم الفرزدق على مقاصده وبين غلظة قلبه .
(٥) الشعر الأندلسى . ترجمة د . حسين مؤنس ص ٨٧ .
(٦) تأمل مثلا قول الجاحظ فى البيان والتبيين ١ / ١١٦ : وليكن فى صدر كلامك دليل على حاجتك . كما أن خير أبيات الشعر البيت الذى إذا سمعت صدره عرفت قافيته .. ولكل فى صدر يدل على عجزه . وتأمل ما جاء فى الأغانى ١٩ ٥١ كان دعبل يعرض شعره على مسلم بن الوليد فيقول له :
إياك أن يكون أول ما يظهر لك ساقطا فتعرف به ، ثم لو قلت كل شئ جيدا كان الأول أشهر عنك . وكنت أبدا لا تزال تعير به .

(٧) مقدمة القصيدة العربية فى الشعر الجاهلى ص ١٠٩ .

(٨) تأمل قول ابن الأثير فى المثل السائر ٣ / ٩٦ : وأما إذا كان القصيد فى حادثة من الحوادث ، كفتح معقل ، أو هزيمة جيش ، أو غير ذلك ، فإنه لا ينبغى أن يبدأ فيها بغزل ، وإن فعل ذلك دل على ضعف قريحة الشاعر وقصوره عن الغاية ، أو على جهله بوضع الكلام فى مواضعه .. وقد امتدح العقاد ذوق أبى تمام فى مفتتحه :

السيف أصدق أنباء من الكتب
فى حده الحد بين الجد واللعب

ومن قصائد الرثاء التى افتتحت بالغزل والحديث عن الطلل قول المهلهل فى أخيه كليب :

طفلة - ما ابنة المحلل - بيضاء
لعوب لذيذة فى العناق

وقول زهير فى رثاء هرم بن سنان :

هاج الفؤاد معارف الرسم
قفر بذى الهضبات كالوشم

(٩) مجلة الشعر . العدد الرابع عشر - إبريل ١٩٧٩ - الشعر الجاهلى لجوستاف فون جرنباوم . تعريب د . عبد الله أحمد المهنا .

(١٠) الشعر والشعراء تحقيق محمود شاكر ١/٢٠ . وعلى الرغم من أنه بدأ ما قال بقوله : سمعت فإنه التزم هذا الرأى وفرع عليه . العمد : جمع عمود ، وهو ما يقام عليه الخباء . والمراد البدو . ويلاحظ أنه نظر إلى الشعر من دائرة المدح .

(١١) العمدة ١/١٣٧ وما بعدها . ونحن لا ننسى هنا ملاحظات ذكية أوردها ابن سلام الجمحى حين تكلم عن « العدل » بين أجزاء القصيدة ، وقد تكلموا عن المطلع من حيث الأسلوب والذوق واللياقة والتقبل والتناسب بين الشطرين . وقد ضربوا أمثلة للمطالع الجيدة فى كثير من العصور - الصناعتين ٤١٩ ، ٤٢٠ ، ٤٢١ والعمدة ١/١٤٨ ، ١٥٦ . وخزانة الأدب ٤/٣ .

(١٢) دراسات فى علم النفس الأدبى . حامد عبد القادر ٥٦ .

(١٣) الغزل فى العصر الجاهلى د . أحمد الحوفى ٢٧١ ومقاله فى مجلة الثقافة القاهرية العدد ٥٤ (مارس ١٩٧٨) وخير ما يستدل به على هذا ما جاء من قول المرقش الأكبر الذى ضرب فى الأرض من أجل أسماء ، وحين عاد وجد أن أباها زوجها :

أمن آل أسماء الطلول الدوارس
يخطط فيها الطير قفر بسابس
ذكرت بها أسماء لو أن وليها
قريب .. ولكن حبّسنى الحوابس
ومنزل ضنك لا أريد مبيته
كأنى به من شدة الروع آنس
لتبصر عينى إن رأتنى مكانها
وفى النفس إن خلى الطريق الكوادس

- يخطط : يرعى . وليها : حيث ذهبت ، الكوادس : ما يتطير منه -

(١٤) الشعر العربى بين الجمود والتطور . د . محمد الكفراوى ص ١٤٠ .

(١٥) الأصول الفنية للشعر الجاهلى د . سعد شلبى ١٤١ . ومما هو جدير بالذكر أن المرأة العربية القديمة حين كانت تتجه إلى الحنين إلى الوطن . وحين كانت تقف على أماكن بأعيانها ، يكون من المعروف أنها تعنى إنسانا بعينه على نحو ما قيل فى شعر « أسماء المرية » الذى منه :

أيا جبلى وادى عريعرة التى
نأت عن ثوى قومى وحم قدومها
ألا خليا مجرى الجنوب لعله
يداوى فؤادى من جواه نسيمها

(١٦) لعصر الجاهلى د . محمد صبرى الأشتر ٤٩٣ .

(١٧) مقدمة لقصيدة الجاهلية ٢٢٧ . دراسة بآفاق عربية العدد ١٢ السنة الثانية (آب ١٩٧٧) د . عادل جاسم البياتى وتأمل قوله « .. من غير هذا التعليل ليس من السهولة تفسير هذه الرهبة وهذا الشعور بالجلالة والتقديس لأحجار تافهة القيمة فى عرفنا ..

وسوى هذا التعليل لا يوجد تعليل ثان يقدم لنا فضحا للسر المكتوم حول أسماء فتيات غامضة لدى الشاعر نفسه ، وبالأخص إذا فهمنا جيدا نفسية البدوى وجنوحه إلى احتواء الواقع المحض فى حياته الفردية ، لكن الجانب الدينى المرتبط بعاطفته هو الذى حفزه على تعظيم هذه الأطلال كل هذا التعظيم .

(١٨) ٩٨ ، ١٠٠ ، ١٠٤ من مجلة المجلة عام ١٩٦٥ .

(١٩) الشعر الجاهلى د . محمد النويهى ١٤٩ - ١٥٢

(٢٠) الطبيعة فى الشعر الجاهلى د . نورى حمودى القيسى ٣٨٠ ، ٣٨١ .

(٢١) محاضرة ألقيت فى نادى الثقافة الألمانى بالقاهرة ، وانظر مجلة المعرفة السورية السنة الثانية العدد ٤ عام ١٩٦٣ - مقال الوجودية فى الجاهلية -

(٢٢) روح العصر . د . عز الدين إسماعيل ١١ وما بعدها .

(٢٣) دراسات فنية فى الأدب العربى د . عبدالكريم اليافى ٢٢٨ ومابعدها .

(٢٤) العمدة ١/٢٢٦ .

(٢٥) لقد كان الشاعر العربى دائما مستطارا مفزعا حتى وهو فى أكبر المناصب . تأمل قول عبدالرحمن الداخل فى الأندلس حين رأى نخلة .

تبدتْ لنا وسط الرصافة نخلة
تناءت بأرض الغرب عن بلد النخل
فقلت : شبيهى فى التغرب والنوى
وطول التنائى عن بنىّ وعن أهلى
نشأت بأرض أنت فيها غريبة
فمثلك فى الإقصاء والمنتأى مثلى !

(٢٦) المنازل والديار . تحقيق مصطفى حجازى . ط المجلس الأعلى للشئون الاسلامية .

(٢٧) طوق الحمامة ٧٠ ط القاهرة ١٩٧٠ .

(٢٨) نستثنى من هذا عددا محدودا من القصائد ، كقول أشجع السلمى فى الرشيد حين بنى قصرا له فى الرقة - ٣١/١٧ -

قصر عليه تحية وسلام
ألقت عليه جمالها الأيام
قصرت سقوف المزن دون سقوفه
فيه لأعلام الهدى أعلام !

(٢٩) من الملاحظ أن الضربات التى وجهت لهذا التقليد كانت من غير العرب كبشار وأبى نواس ، فإذا كان الكميت سبقهما فلهدف شيئ أكبر ، على نحو ما نعرف من بائيته المشهورة . وإذا كان المتنبى قال :

مُلثّ القطر أعطشها ربوعا
وإلا فاسقها ألسم النقيعا .. الخ

وإذا كان قد قال :

إذا كان مدح فالنسيب المقدم
أكل فصيح قال شعرا متيم

فلأن هذا يتصل بحالات نفسية وبمواقف مؤقتة من الحياة . وللدكتور محمد حسين هيكل وجهة نظر جلاها فى .. منزل الوحى ط ٦ ص ٢٦٩ فقد قال تعليقا على قول أبى نواس :

قل لمن يبكى على رسم درس
واقفا ، ماضر لو كان جلس !

كنت أشارك صديقى فى الإعجاب بهذا البيت ، وبدقة النكتة ، وبالتهكم اللاذع فيه . فلما خرجت إلى التنعيم ثم إلى سرف وإلى وادى فاطمة . ورأيت القوافل متجهة صوب المدينة . ورأيت إبلا تنقطع عن القافلة وتسير فرادى وعلى هون ذكرت هذا البيت من شعر أبى نواس . فهذه البادية المترامية الأطراف يرتحل أهلها البدو من مكان إلى مكان . يضربون خيامهم إذا نزلوا . فإذا ارتحلوا درس رسمهم . ليس فيها معنى أبعث للتشوق وللحنين من هذه الرسوم الدوارس . كانت إلى أمس عامرة بمن جاء إليها . هذا السائر على بعيره يحث مطيته من بعيد وقد براه الشوق إلى محبوبته وها هو ذا يراها اليوم خلاء تحمّل أهلها ولم يتركوا بعدهم أثرا . ماذا تراه يصنع وقد ذهب أمله فى لقاء المحبوب .. من عيون قصائد الشعر الفرنسى « للامارتين » قصيدة البحيرة . وأبدع ما فيها تحنان الشاعر لأيام كانت تجئ فيها محبوبته إلى شواطئ هذه البحيرة ، بحيرة ليمان ، فتقف معه عندها . ويستلهمان معا . وتوحى إليه هى مزيدا من المتاع بجمالها . والبادية والرسم الدارس فيها . والحنين إلى من تركوا وراءهم هذا الرسم حين ارتحلوا . والشدو بما خلفوا وراءهم فى قلب المحب من لوعة . لا يقل فى بهاء روعته الشعرية عن البحيرة . فإذا تحدث بعد ذلك عن الرسوم الدوارس من لم يشهدها ، بل تحدث عنها مقلدا . فمثله فى ذلك كمثل من يتحدث عن البحيرة مقلدا « لامارتين » من غير أن يشعر بشعوره . أما وحى البادية البديعة فى صفاء جوها ، ورهبة صمتها ، .. وح رملها ، وتتابع هضابها وجبالها . فما يلهم الشاعر الصادق العاطفة عيون الشعر وغرر الصور والإحساس والمعانى .

(٣٠) طوق الحمامة ص ٩٢ .
(٣١) المزهر ٤٨٤،٢ مقدمة القصيدة العربية فى العصر الأموى ١٥٠ .
(٣٢) النقد المنهجى عند العرب . د . محمد مندور ٧٣ . ٧٤ .
(٣٣) اشتقوا الغربة والاغتراب والتغرب والغريب من غراب البين الذى كانوا يتطيرون منه . ويبدو أن الشاعر القديم كان دائما بالنوى ـ كما يقول جرير ـ دائم التشحاج ! ـ انظر الحيوان للجاحظ ٣١٥/٢ .
(٣٤) الحيوان ١٢٣/٢ . الأغانى ٥٧/٥ . خزانة الأدب ١٤٣/٢ وانظر روح العصر للدكتور عز الدين إسماعيل . فقد ألحّ فيه على هذه القضية .
(٣٥) الأدب العربى وتاريخه فى العصر الجاهلى . محمد هاشم عطية ١٠٧ . ثم إن ذا الرمة قال قطعت دهرى وأفنيت شبابى أشبب بها فى ديارها ـ طبقات فحول الشعراء ص ٤٧٦ ـ وابن قتيبة يقول عن عمر بن أبى ربيعة إنه كان يتعرض للنساء الحواج . ويشبب بهن . وكان يشبب بسكينة . وشبب ببنت عبدالملك بن مروان . الشعر والشعراء ١٣٢ ـ . ويقول أبو هلال العسكرى . يستجاد التشبيب أيضا إذا تضمن التذكر لمعاهد الأحبة . وبهبوب الرياح . ولمع البروق . وما يجرى مجراها من ذكر الديار والآثار ـ الصناعتين ص ١٢٥ ـ
(٣٦) العمدة ١٤٨/٢ .
(٣٧) تأمل مثلا نصا طويلا فى البصائر والذخائر لأبى حيان التوحيدى م ٢ ص ٦٢ « .. قال الناشئ فى كتاب نقد الشعر . ومخاطبات النساء تحلو فى الشعر وتعذب فى القريض . لا سيا لغانية قد أطرّ الفتاه شاربها . وزوى الإباء حاجبها . وأشط الجمال قوامها . وأفرد الحسن تمامها .. الخ » . وتأمل قول ابن حزم « والبكاء من علامات المحب لكن يتفاضلون فيه » . ـ طوق الحمامة ٢٣ .
(٣٨) انظر فى هذا : أبو تمام وقضية التجديد فى الشعر د . عبده بدوى ص ١٤٥ .
(٣٩) الوساطة ٢٣ . وقد ذكر جرير أنه لو قدر له أن يعشق لقال شعرا تسمعه العجوز فتبكى على ما فاتها من شبابها ـ الأغانى ٤٣/٨ ـ
(٤٠) بحث فى علم الجمال . لجان برتليمى . ترجمة د . أنور عبدالعزيز ١١٢ .
(٤١) انظر النقد المنهجى بين الاستقراء والتأليف . ودراسة هامة للدكتور عادل جاسم البياتى بعنوان « رمز المرأة فى أدب أيام العرب » بالعدد ١٢ من السنة الثانية (آب ١٩٧٧) آفاق عربية جاء فيها « .. وإن نحن نظرنا إلى مقدمات القصائد الجاهلية . وبالأخص « الغزلية » المتضمنة لأسماء عشرات الفتيات . بدا الشعراء وكأنهم مخلوقات منسحقة تنظر الى ماض سحيق منطو على غموض وضبابية محزنة . وإن كانت الذكريات تتداعى لهلى خواطرهم فى عالم تشويه العتمات . وليس هذا من فعل الشاعر نفسه . ولم تكن هذه المقدمة الطللية مثلا فى عصرها على هذه الصورة المشوهة ـ وبتعبير آخر البعيدة عن الصورة الأم ـ والسبب فى هذا راجع ـ فى رأينا ـ إلى ضياع أكثر المقدمات من القصائد الطوال عمدا لدخولها عالما جديدا ممنوعا . ليس عنها فحسب . بل على سائر الشعر الجاهلى ، أو إهمالا لانشغال الرواة بمتغيرات العصر الجديد وأحداثه الجسام التى شغلت حياة الناس . ومن قبل تنبه لهذا فى كتاب « المرشد » د . عبدالله الطيب حين ربط بين الحب والمعتقدات القديمة .
(٤٢) هذا رأى د . نجيب البهبيتى فى تاريخ الشعر العربى حتى آخر القرن الثالث الهجرى ص ..١ وما بعدها . وقد صحّحْتُ البيت الأول . « وساتيدما » كما جاء فى معجم البلدان ٥/٥ : جبل بين ميافارقين وسعرت . ونرتضى القول بأنه كان يقصد بنت عمرو ابنته الحقيقية . لأن هناك روايات تؤكد خروجها معه .
(٤٣) خمسة من شعراء الوطنية ١٢٨ (المكتبة العربية) .
(٤٤) انظر دراسة فى نص شعرى أموى للدكتور عبده بدوى بالعدد ١٣ (يونيو ١٩٧٨) من مجلة كلية الآداب والتربية بجامعة الكويت .
(٤٥) العصر الجاهلى د . محمد صبرى الأشتر ٤٩٢ . ٤٩٣ .
(٤٦) طوق الحمامة . تحقيق حسن كامل الصيرفى ٣٢ .
(٤٧) يلاحظ أن ما يسمى بالسجدة الشعرية كان يتم للبراعة فى التشبيه . فقد سجد الفرزدق حين سمع :

وجلا السيول عن الطلول .. كأنها
زبر تجد متونها أقلامها

وهناك السجدة المعروفة لعدى بن الرقاع حين قال :

تزجى أغن كأن إبرة روقه
قلم أصاب من الدواة مدادها

(٤٨) يمكن الوقوف على نوعية هذه الفروق فى العصور مثلا من قول الأعشى :

يشبهن من فرط الحياء كأنها
مراض سلال . أو هوالك نزّف
إذا هن ساقطن الحديث كأنه
جنى النحل . أو أبكار كرم يقطّف
.. وان نبهتهن الولائد بعدما
تصعّد يوم الصيف أوكاد ينصف
دعون بقضبان الأراك التى جنى
لها الركب من نعمان أيام عرّفوا
لبسن الفرند الخسروانى دونه
مشاعر من خز العراق المفوف

وقول أبى تمام :

أطاعها الحسن وانحط الشباب على
فؤادها .. وجرت فى روحها النسب
لم أنسها وصروف البين تظلمها
ولا معول إلا الواكف السرب
أدنت نقابا على الخدين . وانتسبت
للناظرين بقد ليس ينتسب
.. كانت لنا ملعبا نلهو بزخرفه
وقد ينفس عن جد الفتى اللعب

...الخ

(٤٩) بحث فى علم الجمال ص ٤٢٩ .
(٥٠) تأمل المقرى فى نفح الطيب ١٦٧/٣ : الجمال رياش . والحسن صورة . والملاحة روح . ومعنى هذا أن الجمال زينة وزخرف . وأن الحسن هو الشكل . أما الملاحة فهى الروح .
(٥١) انظر الفن ومذاهبه فى الشعر العربى د . شوقى ضيف ط ٤ ص ٣٦٥ وما بعدها .
(٥٢) دراسات فى النص الشعرى (العصر العباسى) د . عبده بدوى ٢٣٠ وما بعدها .
(٥٣) العمدة ١٤٧/١ . يتيمة الدهر ١٢٣/١ . النقد المنهجى عند العرب ٢٢٣ ومعنى بيت ديك الجن :
كأن عشيقته فى الجيد والعين الغزالُ الذى كأنه بين نبات الحلة سوار الجارية الحسنة المشى المتهالكة فيه .
(٥٤) « .. كان يخرج من دائرة الحديث عن الحب والأطلال إلى دائرة الطبيعة الرحبة . وقد ينحو بالمقدمة منحى كتاب القصص المحدثين حين يقدمون الماضى فى صور خاطفة ومكثفة قبل الدخول فى الموضوع ، كقوله :

أطلالهم سلبت دماها الهيفا
واستبدلت وحشابهن عكوفا
سقى عهد الحمى سبل العهاد
وروض حاضر منه وباد

وقد يقصد بالمقدمة مجرد إشغال عقل مستمعه . وحمله على أن يشرع عقله ليفهم عنه . أو إحداث نوع من الموسيقى الممهدة لما يريد أن يقول بعد ذلك . ومن هنا تكون بعض مطالعه تشبه « المقدمات الموسيقية » للأعمال المسرحية ، فما يطلب منها هو تصوير المناخ بموسيقى الألفاظ . ومن هنا فالوضوح فى بعض المطالع لا يكون مما يريده الشاعر . ولعل وراء هذا ظلا لابتداء بعض سور القرآن بحروف لا يعرف على التأكيد المقصود بها . أبو تمام وقضية التجديد فى الشعر . ص ١١٧ . ١١٨ .
(٥٥) كتاب التراجم ص ٤٤ .
(٥٦) ديوانه ٢٣/١ . وكانت له وقفات مشهورة على آثار مصر القديمة ٣٦/١ .
(٥٧) انظر مثلا فى أنشودة المطر ص ١٢٢ . ١٢٥ . ١٥١ . ١٥٥ . ٣٥ . ٣٩ . ١٤٢ . ١٦٠ . وانظر بعض القصائد لصلاح عبد الصبور .
(٥٨) انظر مثلا ديوانيها الأخيرين : « يغير ألوانه البحر » . « للصلاة والثورة » .
(٥٩) انظر الجزء الأول من « الثابت والمتحول » لأدونيس . وبخاصة المقدمة التى كتبها د . بولس نويا . وراجع كثيرا من أطراف القضية فى كتاب « الشعر الجاهلى ـ قضاياه الفنية والموضوعية ـ » للدكتور إبراهيم عبد الرحمن .

توظيف المقدمة

فى القصيدة الحديثة

محمد فتوح أحمد

تحمل وسائل التصوير الشعرى ضربا من الازدواج مبعثه ذاتية الدوافع التى تحفز المبدع إلى عمله من ناحية ، وموضوعية الشكل الصورى الذى تتجسد من خلاله تلك الدوافع من ناحية أخرى ، وهو ازدواج نلحظه فى أقرب أنماط هذا التصوير وأكثرها وضوحا ، كما نلحظه حين نتدرّج فى سلّم هذه الأنماط حتى نصل إلى أدقّها تركيبا وأوفرها حظّا من الكثافة والتعقيد ، وربّما أعان على فهم هذا الازدواج وإدراك طبيعته ما تقرره الدراسات النقدية الحديثة من أن الصور والرموز التى تعبر بها النفس عن تجاربها هى فى حقيقة أمرها ثنائية ، فليست هناك صورة ذات معنى واحد ، وكثيرا ما تحمل الصورة معها عكسها ، بل قد يكون النقيض الصّورى فى هذا الحالة أفضل درب للوصول إلى نقيضه .[1]

فى ضوء هذه الحقيقة ـ أو قل فى ضوء هذا الازدواج ـ يمكن أن نضع تفسير «ابن قتيبة» لمقدمة القصيدة العربية القديمة ، فهو تفسير لا يقتصر على المألوف من الربط بين هذه المقدمة ومنطق البيئة ، بل يضيف إلى ذلك وعيا نقديا مبكرًا بماهية هذه المقدمة ، من حيث هى آصرة وجدانية بين المبدع والمتلقى ، ثم من حيث هى ضرب من التقاليد الفنية تتجلّى من خلاله صيرورة كليهما إلى ميراث من الأعراف الشعرية المشتركة ، وليس بالضرورة ـ فى هذه الحالة ـ أن يكون الشاعر رحّالة فى واقعه إذا ارتحل فى شعره ، ولا أن يكون متيّما على الحقيقة إذا اشتكى فيا يدعه وصب الهجر ولوعة الفراق ، فما التشكّى والالتياع فى المنظور الفنى إلا تجسيد لرغبة الشاعر فى جذب المتلقى واصطياده بأقرب الوسائل إلى نفسه ، وأشدّها لصوقا بتاريخه الثقافى والإبداعى[2] ، «ليميل نحوه القلوب ، ويصرف إليه الوجوه ، ويستدعى به إصغاء الأسماع إليه ، لأن النسيب قريب من النفوس ، لائط بالقلوب ، لما قد جعل الله فى تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء ، فليس يكاد يخلو أحد من أن يكون متعلقا منه بسبب ، وضاربا فيه بسهم ... »[3]

من ثم يمكن القول بأن مقدمة القصيدة رغم ما يبدو من ذاتية مصدرها فى نفس المبدع ، هى فى التحليل الأخير مشتركة وجماعية ، من حيث عموم الإحساس بها ، بحكم ما ركب فى طبيعة البشر من نزعات الشعور وكوامن العاطفة ، ثم هى موضوعية من حيث أن الشاعر يقدمها ـ إذ يقدمها ـ عبر صورة فنية قادرة على الإثارة والإقناع ، صورة لا تقتصر على فرديّة الشاعر وخصوصية ما يشير إليه من دمن وأطلال ، أو من يلهج بذكرهن من النساء ، بل تتجاوز ذلك ـ حسب تفسير ابن قتيبة ـ إلى حيث تضحى معادلا شعريا لنزوع الشاعر والمتلقى معا إلى التماس أرض من التقاليد الصياغية المشتركة ، وإلى هذه التقاليد تميل القلوب وتنصرف الوجوه ، بغضّ النظر عن ذاتية قائلها أو من قيلت فيه .

(٢)

وفى العصر الحديث لم تفقد المقدمة دورها التقليدى من حيث هى قناع رمزى يلوذ به الشاعر بغية إيقاظ موروث صورىّ يلتقى لديه هو والمتذوق على سواء . صحيح أن جمهرة وفيرة من قصائد الشعر الحديث لم تعد حريصة على الاستهلال بما كانت تستهل به القصيدة القديمة من عناصر طللية أو غزلية ، بحكم أنها أضحت تتعامل مع التجربة الشعرية دون وسائط ، ثم باعتبار أن هذه التجربة غدت ذاتية فى مجملها ، وإن توسلت لإخفاء هذه الذاتية بموضوعية الصور والرموز الشعرية ، ومن ثم لم تعد بها حاجة إلى التركيز على مقدمات تحمل طابع البثّ الذاتى ، بعد أن أصبحت القصيدة برمّتها تنأى عن الصبغة الغيرية فى اختيار المادة الشعرية وتشكيلها ، وتحتكم إلى منطق الذات وحرّيتها فى انتقاء التجربة وترتيب عناصرها الإبداعية .

بيد أن ذلك - على صحته - لم يصادر على اجتهادات الشعراء فى إعادة إحياء المقدمة القصيديّة بما يحقق دلالتها التراثية الرمزية من جانب، وبما يؤصّل وظيفتها العضوية فى الكلّ الشعرى من جانب آخر، وأقرب الشواهد على ذلك ما نلحظه بخاصة فى تراث الشاعر الراحل محمود حسن إسماعيل؛ فهو فيما يدعى بقصائد المناسبات - وليست قليلة فى شعره - يتكئ على مقدمات تبدو حينا مجرد مدخل ذاتى إلى المناسبة، وتتجلى أحيانا بمثابة إرهاص ملفوف العبارة، يخبئ فى طياته كثيرا من الخيوط الدقيقة التى تصله بنسيج التجربة. وفى الحالتين لا يخلو الأمر من تجديدات أداتية قيمة فى شكل المقدمة وعناصرها. إليك ما يقوله فى مطلع قصيدته «الغصن اليتيم»، التى كتبها «والحرب العالمية الثانية تنفخ - حسب تعبيره - أبواق الدمار، وغصن السلام يتيم العود»:

أغفى ربابك، لاشدو ولا طربُ
وجفّ حانك، لا كأس ولا عنبُ
ورفّت الريح، هل زفّ النشيد لها
أم ظلّ سأمان، هذا اليائس التّعِبُ
هذا الذى اهتزت الدنيا، وعازفه
ساهٍ على ضفّة الأحلام مكتئب[4]

وأول ما يسترعى الانتباه فى هذا المفتتح تلك البدائل التشكيلية التى صيغ منها؛ فالشاعر يستبدل المعاناة الإبداعية بالمعاناة الغزلية والطللية، وهو يرصد تجربته مع الفلذة الشعرية وتأبّيها عليه وصدّها عنه، عوضا عما كان يقوم به الشاعر القديم من رصد لنماذج الجمال الأنثوى وامتناعها عليه تدلّلا أو عزوفا أو هجرا، ثم هو يركز فى الإيحاء بهذا العناء الإبداعى على مواطن إشعاع كلامى شديدة الصلة بالشعر وبفن القول بعامة: «الرباب»، «الشدو»، «الطرب»، «النشيد»، «العازف»، وخمستها تنبعث من مجال تصويرى واحد، وخمستها أيضا بالنسبة للشاعر فى حالة «إغفاء» أو «سأم» أو «يأس» أو «تعب» أو «سهو»، ثم «الحان» و«الكأس» و«العنب»، وثلاثتها فى حالة «جفاف»، الأمر الذى يوحى بأن المكابدة الماثلة هى مكابدة المبدع لعرائس فنه وبنات خواطره، على حين تستعصى هى على قلمه، وتفرّ منه، رغم وجود البواعث الحافزة على القول، والمتمثلة فى «زفيف الريح» و«اهتزاز الدنيا»، وكذلك رغم المفارقة الناجمة من وضع هذين الأخيرين بإزاء «سهو العازف على ضفة الأحلام».

ولنتذكّر بهذه المناسبة أن يقظة الريح وهجعتها كثيرا ما استخدما فى تراث الشعر العالمى تعبيرا عن توهج الحالة الإبداعية أو نضوبها، وقد وظفها الشاعر الفرنسى بول فاليرى توظيفا مقاربا فى قصيدته «المقبرة البحرية»[*]، بل إن من بين شعرائنا المحدثين من أدار الريح رمزا على مساحة عمل شعرى كامل، كما فعل خليل حاوى فى مجموعته الشعرية المسماة «الناى والريح».[6]

والتدرج إلى عالم التجربة الشعرية عبر افتتاحية تستبدل المعاناة الإبداعية بالمعاناة العاطفية على هذا النحو، هو ضرب من التطوير فى شكل المقدمة لا جوهرها، لأن المدلول فى الحالتين واحد، وهو أن الشاعر لم يقطع إلى تجربته دربا ممهدا، ولم يستشرفها إلا بعد أن اصطلى بنار الخذلان وألم المحاولة، ثم لم يفض إليها إلّا عبر رحلة تشتبه فيها المسالك وتلتوى بها الخطوات، رحلة فى المطلق والمجهول لا بداية لها ولا نهاية، ولا حلّ فيها ولا سفر، ولا ديار فيها ولا سكن، لأنها رحلة المبدع وراء الحقيقة الفنية الهاربة، ومن ثم ليس غريبا أن يتواكب رصد المعاناة الإبداعية فى مثل هذه المقدمات الحديثة مع رصد الشاعر لمخاطر الرحلة وأهوال الطريق، حيث لا رحلة هناك فى واقع الأمر ولا طريق:

بكى علىّ الصدى واللحن والوتر
ولم أزل لعذاب الشعر أنتظر
أومت إلىّ سواقيه، فقلت لها
مات الربيع، ومات العطر والزهر
دورى على نوْحك المهجور فى أفق
ناح التراب عليه واشتكى الحجر
ولا تظنى صلاة الوحى آتية
إن المصلين بالإلهام قد عبروا[7]

وما نريد أن نشير إليه فى هذا المطلع الذى استهلّ به محمود حسن اسماعيل قصيدة «اللاجئون»، أن الشاعر حين اتخذ من بكاء الصدى واللحن والوتر، وموت الربيع والعطر والزهر، ونوح التراب، وشكوى الحجر، ومضات تصويرية تشى بعذاب الشعر ولوعة المعاناة فى انتظاره، لم يتحرج أن يضيف إلى ذلك قالب الرحلة الذى كان فى الشعر القديم قرينا للعناصر الطللية والغزلية:

فى رحلة لا تعى الأيام وجهتها
ولا يتاح لها حلّ ولا سفر
ولا ديار، ولا أهل، ولا سكن
ولا حياة، ولا عيش، ولا عُمُر

وكأن هذه الرحلة التى تفتقد كل مقومات الرحلة، أو لكأن المقدمة الحديثة برمّتها، لا تعنى واقعا يعبر عنه الشاعر بدلالات اللغة الوضعية المحدودة، بقدر ما تعنى أن المبدع يتهيأ لكى يقول شعرا، وأنه فى سبيل هذا التهيؤ يرتدى نفس المسوح التى كان يرتديها سلفه، ويلج إلى تجربته عبر تقليد فنى هو أشبه بالتعاويذ أو أقرب إلى الرّقى السحرية، يستدعى بها خواطره وصوره، ويستمطر بوساطتها مذخور طاقته الشعرية، وهو تصوّر لا ينأى - على أية حال - عن بعض مقولات النقد الأدبى الحديث، فقد كان «بودلير» يرى «الفن الخالص - لا المقدمة الشعرية فحسب - تعويذة إيحائية تضمّ الذات والموضوع فى وقت معا، تضم العالم الذى يكتنف الفنان والفنان نفسه».[8]

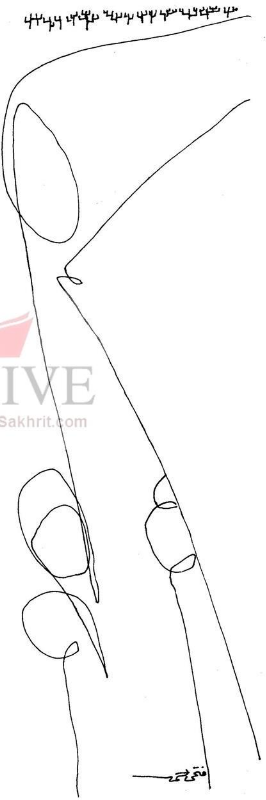
وصيرورة المفتتح الشعرى إلى حيث يصبح ضربا من الرّقى الإيحائية يُستنزل به الفيض الفنى، هو الذى يفسر التلازم الملحوظ فى المقدمات الحديثة بين الشكوى من المعاناة الإبداعية والشكوى من نضوب ينابيع الوحى وجفاف مصادر الإلهام، وإذا كان قد لفت نظرنا فى النموذج السابق إيماء الشاعر إلى «صلاة الوحى» و«الإلهام الذى عبر»، فإنه ليس من قبيل المصادفة أن يعود الشاعر ذاته، وبعد انصرام قرابة عشرة أعوام، إلى الإلحاح على الصورة نفسها فى مقدمة قصيدته «عدوّ الاستعباد»[9]، ففيها يقترن «خريف الوحى» «بالأضلع المزمومة»،

و« الحشاشة الخابية » ، و« الأقداح الفارغة » ، و« الأوتار الضارعة » ، كما يقترن ربيعه « بجلجلة العيدان » ، و« انشقاق الحجب » ، و« الأحلام المورقة » ، وهى وحدات تصويرية تحمّل من معنى البشارة ما يقف على النقيض من إيحاءات وحدات المجموعة الأولى ، ولا ريب أن هذا الإلحاح يعنى فى المقام الأول أن توظيف المقدمة الشعرية على هذا النحو ليس نزوة فنية طارئة ، بل هو منهج أدائى لا ينقصه عنصر المتابعة والاستمرار .

(٣)

والمحصّلة المستخلصة من كل ذلك أن ديمومة المقدمة الشعرية من حيث هى عرف فنى ، لم تصادر ــ وما كان لها أن تصادر ــ على تطور التشكيل الصورىّ لهذه المقدمة ، بل إنها لم تحل بين هذا التطور التشكيلى وأن ينتج أثره فيما يتعلق بوظيفة المقدمة ، والنسب والعلاقات التى تحكم صلتها ببقية عناصر البناء ، باعتبار ما بين هذا البناء ووظائفه من تفاعل عضوى حميم ، وقد رأينا كيف أن البدائل التصويرية التى استقاها محمود حسن اسماعيل من عالم المغامرة الشعرية ، قد أدت إلى إثقال المقدمة بدلالة إضافية إيحائية لا تقتصر على تقرير مكابدات الشاعر ووصفها ، بل تتجاوز ذلك إلى حيث تبدو وكأنها صلاة فنية أو استمطار للوحى الشعرى المنشود ، وهى وظيفة ترتد بالمفتتح الشعرى إلى طابعه السحرى العريق ، أيام أن كان الشعراء يعتقدون أن لفنّهم صلة وثيقة بالإلهام الإلهى ، وكان رمز هذا الإلهام ما تفصح عنه علاقة الشعراء بآلهة الفنون أو بقرناء لهم من الجن والشياطين ، وليس من معنى فى الحالتين سوى الرمز ــ أسطوريا ــ إلى تعويل الشاعر على فيض فنى يتنزّل إليه من طاقة غيبية غير منظورة ، وقديما بدأ « هوميروس » النشيد الأول من « الإلياذة » بقوله : « تغنّى أيتها الموسا .. » ، كما بدأ « الأوديسا » بقوله : « خبّرينى أيتها الموسا ... » ، والموسا Muses آلهة الشعر والفن فيما تحكيه أساطير اليونان[١٠] ، ومناجاتها واستدرار نبعها الغيبى ليسا بعيدين عن مناجاة محمود حسن اسماعيل لوحيه وألحانه وأوتاره ، وليسا بعيدين ــ كذلك ــ عن مناداة عمر أبى ريشة لما أسماه « راويات الزمان » ، تلك التى تحمل إلى مسامعه حفيف أجنحة الإلهام ، وتنثر حوله باقة من الأساطير يرجّعها القلب صلاة وتردّدها الشفاه أغنية :

لا تـنـامى يـاراويـات الـزمـان
فـهـو لولاك موجـة من دخـان
تـتـوالى عصوره وبها مـــنك
ظلال طـــريّـــة الألوان
أبـدا تـبسم الحيـاة عـليـهـا
بـسـمـة المطـمئن لـلـحـدثـان
أسمعينى حـفـيف أجـنـحـة الإلهام
من أفـقـك الـقصىّ الـدّانى
وانثرى حولى الأسـاطير، فـالـروح
على شـبـه غصّـة الـظـمـآن
حسبـهـا أن أردّهـا لك من قـلبى
صلاة ، ومن شـفـاهى أغانى[١١]



والأبيات من مفتتح مطوّلته ذات النفس الملحمى «خالد بن الوليد» ، وورود هذه الأبيات فى مستهلّ قصيدة شبه موضوعية ، تعتمد على رصد الحركة فى الزمان والمكان ، يوحى بأن خلفية المقدمة مازالت تحتفظ ببعض وظائفها التقليدية ، من حيث هى العنصر الذاتى الذى يسبق ويوازى العنصر الغيرىّ فى القصيدة ، بيد أن المادة التصويرية الداخلة فى نسيج هذه المقدمة ، وطريقة الشاعر فى اصطيادها والتأليف بينها ، سرعان ما تنعطف بنا تجاه دلالة فنية جديدة ، دلالة تذكرنا بذلك الغلاف الأسطورى الذى اتّشحت به الافتتاحية عند هوميروس ، وليس محض مصادفة أن كلاً من المبدعين – هوميروس وأبى ريشة – كان ينهج بمثل هذه المقدمة للولوج إلى تجربة ذات عبق ملحمى واضح ، تجربة ترقى بالنموذج البطولى إلى ما فوق مستوى البشر ، وتتوسل إلى تصويره بمدد فنى ينبعث – هو الآخر – من طاقة فوق طاقات البشر ، كانت هذه الطاقة لدى هوميرُوس آلهة الفن والغناء ، وهى عند أبى ريشة «راويات الزمان» . ولكنها فى الحالتين ملاذ الشاعر ومصدر إلهامة ، إليها يتوجه بالنداء : «أيتها . يا» ، وفى الحالتين أيضا يستتبع أسلوب النداء صيغة طلبية محددة ، بل إن موضوع الطلب فى كلتيهما لا يكاد يختلف وان تعددت أشكاله : «تغنّى ، خبرينى ، أسمعينى ، انثرى» . هذا وتبقى لأبى ريشة خصوصيته الأدائية . فتسلّط فعلىْ «الإسماع» و«النثر» على «حفيف أجنحة الإلهام» و«الأساطير» . ثم اجتماع النقيضين فى نعت الأفق «القصى – الدانى» . والمقابلة بين الرّىّ الأسطورى والروح الظمأى ، كل ذلك أعان على خلق مناخ أثيرى تغيم فيه الدلالة الوضعية للألفاظ . لتولد الدلالة الإيحائية للمقدمة برمّتها .

وثمة فى هذه الأبيات التى اجتزأناها من أبى ريشة ملمح آخر لا يقلّ أهمية عن كل ما سبق ، وهو ملمح يفضى بنا إلى وقفة قد تطول عند جهد هذا الشاعر فى إعادة توظيف العناصر التراثية فى المقدمة ، فالفن – كما توحى الأبيات الثلاثة الأولى فى المطلع – قيد للزمان ، ووسيلة لإحياء ظلاله وتجديد ألوانه رغم تعاقب العصور ، وفوق رقعة هذه الظلال والألوان تتعانق الحياة والموت ، والوجود والعدم ، والوجود باعتباره معطى من معطيات الفن ، والعدم باعتباره أثرا حتميا لدورة الزمان التى لا تتوقف . ومع أن هذا «التوليد» الفنى للزمن يمنح الشاعر بعض العزاء فيما يستشعره من جهامة الفناء وقسوة التحول ، فإن عزاء الرومانسى حين يعلك ثمرات الماضى فلا يجد فيها سوى المرارة ، ويتشبث بأطيافه فلا يجد فيها إلا دخانا . وهَبِ الشاعر قادرا على تمثيل الماضى وبعث ظلاله ، فهل بإمكانه أن يحول بين أصابع الدمار وأن تمتد بالمسخ والتشويه إلى كل كيان أو أثر ذى قيمة فى وعى الفرد أو وعى الجماعة ؟

من هذه المفارقة الأليمة بين ما يستطيعه منطق الشعر وما يحيط به منطق التغير تنبع أزمة الشاعر ، ومنها أيضا ينبثق شعوره الحاد بوطأة التحول ، ونواحه فوق أجداث الأشياء المتغيرة ، والأطلال الحائلة ، والرسوم الدوارس ، ومعاناته من تجربة الزمن حيالها بما يشبه المأساة ، «وفى قاع هذه المعاناة – بتعبير ايليا الحاوى – تتراءى لنا ملامح الحتمية التى تسيّر الإنسان وترهقه إذ تدعه مخذولا أمام عواطفه ، يشعر بها ولا يقوى على تخليدها أو إدامتها وفقا لرغباته ، وهذه الحتمية هى التى تزجى به فى النهاية إلى الموت . ففى البكاء على الزمن وطلل الأشياء المنقرضة تطالعنا تجربة الزوال ، يتمثل له فى مظاهر الطبيعة وفى موت العواطف والمستحيل الذى يحتّم الإنسان دونه .»(١٢)

وتوظيف أبى ريشة لظاهرة الأطلال بهذا الإيحاء الزمنى المأساوى لا يمثل فلتة جزئية عابرة ، تأخذ برقبة القصيدة ثم ينتهى أمرها ، بل هو إلحاح دءوب يتنقل فيما يشبه العدوى الفنية من قصيدة إلى أخرى ، ومن موقف وجودى إلى موقف وجودى آخر ، ومن ظاهرة طبيعية كأطلال مدينة «أوغاريت»(١٣) التى عرفت أول أبجدية فى التاريخ ، إلى صرح رومانى قديم يقف أمامه الموت مجروح الكبرياء ، لأنه لا يستطيع أن يفتك به أكثر مما فتك(١٤) ، وفى كل الحالات لا يقنع الشاعر من الطلل بدلالاته البسيطة المباشرة ، بل ينداح منها إلى تصور كلّى يمتد عبر رقعة التجربة الشعرية بأسرها ، ولا يكتفى من رسمه برتوش سريعة تزيّن جيد المطلع ، بل لا يزال به يشخّص ذراته ويستنطقها ، ويستدرّ حديثها ويناجيها ، ويفرق ما بينها ثم يركبّها ، حتى لتشعر وكأنك لست تجاه طلل أعجم ، بل أنت أمام حركة الزمن بكل ما تعنيه من عنفوان التحول وفداحة التغيير :

فيم التمرّد والوثوب على القضاء المبرم ؟
أتعبت من حلم الخلود فشثت ألاّ تحلمى ؟
ما تبصرين ؟ تأمّلى ! ما تشعرين ؟ تكلمى
الرّبع ربعك ، فانحنى عطفا عليه ، وسلّمى
لا تنكرى إن التنكّر بعد طول تجهّم
لم يبق فيه من بنيك سوى الطيوف الحوّم .(١٥)

والخطاب إلى أطلال مدينة «أوغاريت» ، وصيغة الخطاب تفترض منذ البدء حياة المخاطب وامتلاءه بالحركة والشعور . وتتعاقب وحدات هذا الخطاب لتبرز تجلّيات ومظاهر هذه الحياة : «شثت . تبصرين . تأملى ، تشعرين ، تكلمى» . ومن مجموعها تتكون عناصر الإرادة والإحساس والفكر والوجدان . وهى العناصر التى تشكل شخصية الطلل . وتمنحها طاقة الانفلات من وضعها السكونى الجامد ، إلى حالة «التمرد» ، ثم فعل «الوثوب» فى مواجهة القضاء ، بكل ما يمثله هذا الفعل من نشاط وجيشان وحيوية ، ولكنه فعل عبثىّ من أساسه ، لأن حكم القضاء لا نقض فيه ، والتمرد عليه محاولة فى المستحيل ، ومن ثم تفسح أساليب الاستفهام وصيغ الخطاب مكانها ، لتحل محلها نبرة الاعتراف والاستكانة والتسليم ، فقد تنكّر من الربع ماكان مألوفا ، وتجهم منه ماكان عامرا بالبهجة ، ولم يبق من آثار الحياة فيه سوى أشباح حائمة .

وغالبا ما يلجأ الشاعر المعاصر فى طلليّاته إلى القِران بين الموضوعى والذاتى ، والموازاة بين التغير فى واقع الظاهرة الطبيعية والتغيّر فى واقع الشعور ، والانتقال من تلمّس آثار الزمن فى الأشياء إلى تسمّع أصدائه فى النفس الشاعرة ، ومن ثم تمرّ التجربة الإبداعية عبر مستويين أدائيين متلازمين ، قد يندمجان حينا ، وقد يتعاقبان حينا آخر فيما يشبه النغمة ورجعها ، ولكنهما فى الحالين ينبعثان من منظور دينامكيّ واحد ، هو الحوار الدائب بين الوعى الخارجى والوعى الداخلى للمبدع ، هكذا نقرأ فى قصيدة أبى ريشة الآنفة الذكر ، حين يقابل – أو يمزج – بين مأتم «أوغاريت» ومأتمه ، وبين أطلالها وأطلال أمته ، وبين ربيعها المتصرّم

ومواسم المطر فى حضارة قومه الآفلة ، وهكذا نقرأ أيضا فى قصيدته الصغيرة العذبة «هيكلى» ، حيث ينبهم الموروث الطللى ويدق إدراكه ، نتيجة لعزوف الشاعر عن تقريره والتصريح بكل عناصره التقليدية ، ولجوئه ـ بدلا من ذلك ـ إلى استلهامه وتمثله والتفكير به ، ثم استقطاره فى ضرب من الرؤيا الفنية تتزاح فيها الحجب بين الماضى والحاضر :

هو ذا هيكلى رجعت إليه
لأصلى وفى فؤادى حنينى
لم أجد فيه روعة من جمال
أو جلال بسحرها تطوينى
قد تداعت جدرانه ، وتهاوى
فوق محرابه غبار السنين

هوذا هيكلى . لماذا حبانى
بعد طول النوى . وماذا رأيت !
تعبت فيه ذكرياتى فنامت
وإذا شاء هزها لأبيت
فتلبستُ فى دجاه مكانى
ثم أشعلت شمعى .. وبكيت[١٦]

وقد تحرينا القناعة من هذه القصيدة بمقطع البدء ومقطع الختام ، لأن أولهما يرصد حركة التحول الشيئى للظاهرة . على حين يتعقب الأخير هذه الحركة فى حنايا النفس ومسارب الذكريات . ففى البداية يعود الشاعر إلى هيكله هاتفا به مشيرًا إليه فيما يشبه جذل الغريق بطوق النجاة : «هوذا هيكلى ! ! » . ولكن الموقف لا يلبث أن ينقلب من أساسه ، حين لا يجد الشاعر من مظاهر الجمال والجلال ما كان يسحره . ثم يشتد أثر المفارقة بين المتوقع والواقع حين يجتمع إلى افتقاد الروعة انهيار البنيان وتداعى الجدران وتصدع «المحراب» . ولكى نكون على وعى تام بما يمثله هذا «المحراب» من قيمة إيحائية . ينبغى أن نتذكر إلحاح الرومانسيين على المعنى القدسى للمشاعر . كما ينبغى ألا ننسى أن بيت المطلع قد قرن منذ البدء بين الهيكل والصلاة .

ورغم ضآلة المحصول الشعرى فى التعبير «بغبار السنين» . فإنه ينقلنا مرة أخرى إلى معنى الزمن باعتباره سر فجيعة الشاعر فى هيكله الحبيب ، ومع أنه يبدأ المقطع الأخير بنفس الاستهلال الإشارى الذى بدأ به المقطع الأول . فشتان ما بين البدايتين . لأن ثانيتهما تحمل نبرة النواح الممزوج بالدهشة والاستنكار . ويعمق أثر هذا الاستنكار حين يقترن بدلالة التكرار الاستفهامى : «ماذا حبانى . ماذا رأيت» . ولا شك أن هذا التكرار لم يأت عبثا ، لأن استنكار التغير فى الهيكل الخارجى مدرجة لتغير مماثل فى الهيكل الداخلى . فها هى الذكريات الحبلى بالحنين تتعب ثم ترقد هامدة جامدة ، وحتى لو كان بإمكان الطلل الحائل تحريكها فليست بالشاعر ـ إزاء منطق الفناء ـ رغبة . ومن ثم يسترخى فى استسلام اليائس ، متلمسا ركنه القصى بين أنقاض الهيكل الداجى ، تاركا لدموعه ، ولذبالة فنه الوانية . مهمة الإيغاء ببقية عناصر اللوحة . وكأننا منها لسنا بإزاء أحجار وأنقاض . بل نحن أمام طلل الماضى وهيكل الذكريات .

(٤)

ولعله قد اتضح من ذلك أن الشاعر الحديث لم يقتصر على التطوير النوعى لوظيفة المقدمة باستغلال عناصرها التراثية استغلالا إيحائيا . بل إنه مضى إلى أبعد من هذا حين جعل من هذه العناصر ـ كلها أو بعضها ـ قوالب كاملة للتجارب الشعرية . وفى تلك الحالة يصبح ما كان مجرد فلذة جزئية فى المقدمة ، إطارا للتجربة برمتها . كما يغدو هذا الإطار ذاته منفذا لإشعاعات نفسية ووجدانية بالغة العمق والتعقيد .

إن الوقوف على ديار الأحبة واستنطاق الأطلال لا يعدو أن يكون ـ كما أشرنا ـ رقعة محدودة فى نسيج المقدمة التقليدية . ولكننا نرى هذه الرقعة ترحب وتنداح حتى تستغرق قصائد بجملتها من شعر أبى ريشة ، كما نراها تحظى بنفس الرحابة والامتداد فى بعض القصائد المبكرة للشاعر صلاح عبد الصبور . وعلى وجه التحديد فى قصيدته «الأطلال»[١٧] ، حيث تقوم الأطلال فى صدر كل مقطع من مقاطع القصيدة بوظيفة النغمة الترددية التى تسرى عبر انتقالات التجربة وتصل ما بينها ، مع تلوينات أدائية تتجلى بها هذه الأطلال كل مرّة فى ثوب تصويرى جديد ، فتارة هى تلّ من الورد الممزق المخضلّ بدموع الشاعر ، وتارة أخرى هى مرتع لسُود من الجن لهم فحيح الأفاعى . وثالثة هى فجر طفلىّ معتل ، أو بلبل ينوح دون جناح . ولكنها فى كل تجلياتها التعبيرية تشفّ عن أسى دفين ، وتوحى عبر تداعياتها من الصور والرموز بأن هذه الأطلال ليست فى تحولات الرؤية الشعرية إلا «نهاية الآمال» .

وللشاعر إبراهيم ناجى ـ بخاصة ـ تنويعات عديدة على هذا الوتر . ليس فقط لأنه يتخذ من الأطلال عنوانا لقصيدتين ذائعتين من شعره[١٨] ، وليس أيضا لأنه يخاطب «دار هند»[١٩] ، طالبا منها الكلام وراجيا لها السلامة ، على طريقة عنترة فى نداء «دار عبلة» وتحيتها . بل لأنه ـ قبل ذلك وبعده ـ يمتاح رؤاه من معين طللى وإن لم يصرّح به ، ثم يعالج هذه الرؤى من منظور طللى يتسرّب عبر أعصاب القصيدة فلا تكاد تلمسه رغم وجوده ، ولنأخذ مثالا على ذلك قصيدته «العودة» . فمع التسليم بما فى نسيج هذه القصيدة من حواشى وخيوط تصل ما بينها وبين تقاليد القصيدة العربية . فإن الاكتفاء من العودة بمدلولها المباشر . والقناعة من تجربة الشاعر بأنه قد عاد «إلى دار أحباب له فوجدها قد تغيرت حالها» . كما تقول اللافتة الملصقة بصدر القصيدة . هو ضرب من التناول لا يعين على استيعاب كل عطاء القصيدة . فضلا عن أنه يعطل التقويم الصحيح لها . باعتبارها تطويرا للتقاليد ، بقدر ما هى تجاوز لها .

أما إنها تطوير للتقاليد الطللية ، فلأنها تمزجها بضروب من الأداء التصويرى لا تخلو من جدة ، منها ما يوحى بصبغة القداسة التى يضفيها الرومانسيون على العواطف البشرية بكل ما تستدعيه هذه القداسة من صور الطواف والصلاة والسجود والعبادة :

وأما إن هذه التنويعات الأدائية تقتضى بالضرورة تجاوز المنطوق الطللى إلى مفهوم إيحائى يتدسس فى كل شرايين القصيدة فلا تستوعبه النظرة القانعة ، فلأن «العودة» ذاتها تكتسب فى القصيدة معنى الرجعة إلى الماضى تارة ، والفرار من المحنة تارة أخرى ، والعبور من مشاعر المطاردة والاغتراب والنفى إلى حيث يكون الائتناس والألفة والقرار تارة ثالثة ،

أو لنقل إنها ـ فى التحليل الأخير ـ تشى بكل هذه الدلالات مجتمعة :

وعلى بابك ألقى جعبتى
كغريب آب من دار المحن
فليكِ كفّ الله عنى غربتى
ورسا رحلى على أرض الوطن
وطنى أنتِ ، ولكنّى طريد
أبدىّ النفى فى عالم بؤسى
فإذا عدت فللنجوى أعود
ثم أمضى بعد ما أفرغ كأسى (٢٠)

أتراها إذن عودة إلى «دار الأحباب» ، أم أنها إياب إلى السكينة المفقودة وخلود إلى الأحلام الموؤدة والذكريات الغاربة ؟ !

ـ ٥ ـ

ولم يقتصر أمر شعرنا الحديث على استلهام الأطلال أو استغلالها إطارا عاما للتجربة ، فقد كانت الرحلة ـ كذلك ـ موروثا افتتاحيا تعددت طرائق الشعراء فى إعادة تشكيله وتوظيفه فنيا ، ويبدو أن هذه «الإعادة» كانت تتم فى مطالع النهضة الأدبية على نحو لا يخلو من التسطيح والمباشرة ، بل والسذاجة ـ أحيانا ـ فى فهم فلسفة التجديد ووسائله ، وقد روى أحد المستعربين الذين حضروا مؤتمرا للدراسات الشرقية عقد فى «فينا» مع بدايات هذا القرن ، كيف وقف شاعر عربى ليزجى التحية إلى المؤتمرين فإذا به فى مستهل قصيدته ينفق أبياتا وطوالاً فى وصف رحلته من القاهرة ، والدموع الغزيرة التى سفحها فوق آثار الخيام المهجورة ، والرسوم العافية ، ثم كيف قطع الفلاة المخوفة فوق بعير سريع واسع الخطوات ليصل إلى «فيينا» ، ويمدح أولى الأمر بها ! (٢١) . غير أن هذه المباشرة فى استغلال عنصر الرحلة سرعان ما تتوارى جزئيا ، وبدرجات متفاوتة ، على أقلام الأجيال اللاحقة من الشعراء ، وبخاصة أولئك الذين انتحتْ تجاربهم منحى رومانتيكيا أو رمزيا يصعب معه الوقوف عند القيم الفنية الأولى لهذا العنصر ، عنينا بهذه القيم الأولى ما كانت تتّسم به الرحلة منْ مواضعة فى الشكل الذى تصوّر به ، ومن محدودية فى دلالتها على حركة المكان .

لقد رأينا من قبل كيف خرج محمود حسن اسماعيل على بعض أعراف هذه المواضعة حين قرن بين الرحلة والمعاناة الإبداعية ، ولكن من يطالع رحلة «الملاّح التائه» لعلى محمود طه (٢٢) لن يفجأه ـ فقط ـ انهيار تلك المواضعة الشكلية ، من حيث اعتياد الشاعر على بدائل تصويرية ينهض فيها البحر بما كانت تنهض به الصحراء ، وتمثل فيها السفينة ما كانت تمثله الناقة ، ويقوم فيها الملاح بما كان يقوم به حادى الركب أو سائق الأظعان ، بل إنه سيدهش ـ فوق ذلك ـ لأن الرحلة لم تعد حركة فى المكان فحسب ، بل غدت حركة فى الزمان ، فى الماضى والحاضر والآتى ، فى وعى المبدع وتحوّلات مشاعره . لنقرأ من هذه القصيدة :

أيها الملاّح قم واطوِ الشراعا
لِمَ نطوى لجّة الليل سراعا
جدّف الآن بنا فى هِينة
وجهة الشاطئ سيرا واتّباعا
فغدًا يا صاحبى تأخذنا
موجة الأيام قذفا واندفاعا
عبثا تقفو خطى الماضى الذى
خلتَ أن البحر واراه ابتلاعا

فرموز الرحلة فى هذه الصورة متغيرة ، وإن كانت وظائفها تبدو لأول وهلة ثابتة :

الصحراء = البحر ـــــــ المجال ، الناقة = الشراع (السفينة) ـــــــ الأداة ، الحادى = الملاح ـــــــ العلاقة . ولكننا نعلم أن التغير فى علاقات الرمز اللغوى وارتباطاته السياقية يتزامن ـ طردا وعكسا ـ مع التغير فى دلالة الوظيفة ، وهكذا فإن اقتران اللجة بالليل ، واقتران الموجة بالأيام ، تجعل الماضى موضوعا للاقتفاء ، سرعان ما ينتج بالرحلة أحداثا دلالية جديدة ، فهى حركة فى الزمن ، ثم هى حركة تتجاذب «الملاح» ـ أو الشاعر ـ فى اتجاهين متعارضين تماما ، الأيام تقذف به إلى الأمام والماضى يشدّه إلى الخلف شدا عبثيًا لا نهاية له ولا ثمرة فيه ، فقد ابتلعه ـ نعنى الماضى ـ خضم الزمن ، مثلما سيبتلع اليوم والغد ، والحاضر والآتى ، فى دورة أبدية لا تنفذ إلا بنفاذ العمر :

ودَعِ الليلة تمضى ، إنها
لم تكن أوّل ما ولّى وضاعا
سوف يبدو الفجر فى آثارها
ثم يمضى ، ودواليك تباعا

ودلالة التعاقب والحتمية التى تنتجها حركة الزمن فى هذه الصورة وسابقتها لا تصادر على ما سواها من دلالات يمليها تطوّر السياق ، لأن تعدد الدلالة ـ أو تولّدها ـ من أبرز ما اتّسم به توظيف الرحلة فى الشعر الحديث . ومن ثم لا نعجب حين نرى القصيدة فى شطرها الأخير تتحول من الرحلة بحسبانها حركة فى الزمن ، إلى الرحلة باعتبارها حركة من النفس . وصراعا فى العاطفة ، وتجديفا فى أمواج المشاعر الغلاّبة :

أدركِ التائه فى بحر الهوى
قبل أن يقتله الموج صراعا
فاجعل البحر أمانا حوله
واملأ السهل سلاما واليفاعا
وقُدِ الفلك إلى برّ الرضى
وانشر الحب على الفلك شراعا (٢٣)

وقد اجتزأنا هذه الأبيات الثلاثة التى تتجه فيها صيغ الطلب إلى «الحبيب الهاجر» ، لا لضيق المقام فحسب ، بل لأن كلاًّ منها يمثل محورا تلتئم حوله وتغذّيه مجموعة من الأبيات ، ثم لأن كلا منها يمثل نقطة انتقال فى تحولات تلك الرحلة المجازية ، فى أولها نسمع استغاثة الغريق الضالّ لا ينشد سوى النجاة ، وفى ثانيها لا يقنع بالنجاة حتى يقرنها بطلب الأمان الشامل والسلام المطلق ، أما ثالثها فيختم القصيدة بنبرة تفاؤل تختلف عن نبرة المطلع وتكملها فى الوقت ذاته ، فهى تختلف عنها من حيث أن نبرة المطلع عبيئة جهمة ترضى منْ اقتفاء الماضى بالإياب ، وتكتفى من الرحلة



بطئ الشراع، على حين تنشر نبرة الختام شراع الحب، لتبلغ برحلة العاطفة إلى غايتها من الرضا، ثم هى تكملها لأنها تمثل عزاء الشاعر عن إخفاقه فى التصدّى لتدفق الزمن، والبديل الذى يتشبث به إزاء عجزه عن استعادة ما فات.

وقد يلجأ الشاعر المعاصر إلى نفى منطوق الرحلة - مثلما نَفَى منطوق الطلل - وإهمال حواشيها مع استبقاء دلالتها، فتتحول إلى معنى داخلى لا تبصر منه فى ظاهر القصيدة سوى ما تقتضيه الرحلة عادة من عناء الكشف ولذة المخاطرة، وفى تلك الحالة يتجاوز دورها دور البديل المجازى، إلى حيث تصبح ضربا من التصور الفنى، وطريقة للبناء بروح الموروث لا بنصّه، وربما اقترن ذلك بجهد خاص من الشاعر فى الربط إيحائيا بين لازم الرحلة ولازم التجربة الشعرية، فتغدو الأولى رمزا لما فى الثانية من طموح إلى الحقيقة أو المطلق أو المجهول، وسعى دءوب إلى تعقب الخاطرة الشعرية ومراوغتها حتى تسكن إلى مكانها فى القصيدة، ومن هذا القبيل قصيدة «الرحلة»(٢٤) للشاعر صلاح عبد الصبور، وفيها تتجلى الرؤى الإبداعية أشكالا متحركة وعرائس حية، يقصيها ويدنيها، ويجمعها ويفرّقها، ويبصرها ويكاد يلمسها، حتى إذا اقتربت منها يده لم تقبض إلا على دمى جامدة لا حياة فيها:

الصبح يدرج فى طفولته
والليل يحبو حبو منهزم
والبدر لملم فوق قريتنا
أستار أوبته، ولم أنم

نحن هنا إزاء رحلة الليل. تلك الخيمة السحرية التى طالما استراح بكنفها الشعراء، والتى آثرها الشاعر نفسه بعدد غير قليل من قصائده(٢٥)، ولكنها رحلة لا تفضى إلى غايتها فى يسر، ولا تتعاقب خطواتها إلا عبر مخاض بطئ توحى به الدلالة الحركية الوئيدة للأفعال: «يدرج، يحبو، لملم»، ثم هى رحلة تتواكب معها وتقترن بها رحلة أخرى أشد منها خصوصية، نعنى رحلة المبدع داخل تجربته، وقد أومأت إليها دلالة النفى فى ختام البيت الثانى، ولكنها ستحظى بامتداداتها التشكيلية فى الأبيات التالية:

وصدى لموّال يعاودنى
وحفيف موسيقى من السّدم
ورؤى أنفّرها وأقطفها
وألمّها، ويفرّها سأمى
وعرائس تختال فى حلمى
بين الدّفوف وضجّة النغم
وأظل مأخوذا فتبسم لى
تيجانها، ويهزّنى ضرمى
فمى تنكّر لى مسالكها
من بعد إلفى روعة القمم
يا رحلة المعنى على خلَدى
قرّى بجدبى، عانقى عدمى

وطابع الحركة هو أظهر ما تلتقطه عين قارئ القصيدة، وهى حركة تومئ إلى الرحلة ولا تسمّيها، باستثناء تلك الإشارة العابرة إلى «رحلة المعنى»، ثم هى حركة تستعين بالصوت والصورة، باعتبارهما أبرز وسائل الأداء الشعرى، ففى البداية نسمع حركة الصوت غائمة رجراجة يوحى بها «صدى الموال» و«حفيف الموسيقى»، وكلاهما صوت لا تخوم له، ثم سرعان ما تتحول إلى حركة منظورة تجسّدها «الرؤى» تارة و«عرائس الحلم» تارة أخرى، وفى الحالتين لا تتم هذه الحركة المنظورة فى تلقائية واستسلام، بل هى رهينة معاودة دائمة، ومناوشة جدلية لا تنقطع، بين الشاعر وفلذات إبداعه، يطرد منها ويستبق، ويضمّ ويطرح، وتلوح لبصيرته بين إيقاع النغم مزهوة مبتسمة، فيهزه إليها الشوق ويدفعه الحنين، ولكنه لا يلبث أن يفجع بالمفارقة بين الوهم والتجربة، بين ما توقعه وما وجده، بين العرائس والدمى، بين الضرم والبرودة، بين القمم التى طالما صحبها وألف روعة الرحيل إليها، والدروب التى أنكرته وتوعّرت عليه.

ومثل هذه المفارقة من أشدّ الهموم إلحاحا على وجدان الشاعر المعاصر، فكثيرا ما يجد المبدع نفسه فى حالة حصار مبعثه عدم التطابق بين القصيدة بالقوة والقصيدة بالفعل، بين ما يراد قوله وما يقال، ومن قبل استشعر «ت. س. إليوت» مرارة هذه المفارقة حين كتب: «لم يتعلم المرء إلا انتقاء خير الكلام، للشئ الذى لم تعد ثمة ضرورة لقوله، أو بالطريقة التى لم يعد ميالا لقوله بها(٢٦)». ويعنى ذلك أن كل مغامرة يعانيها الشاعر مع لغته رهينة بظروفها، إذ يتعين عليه فى كل تجربة شعرية جديدة أن يرحل فى فيافى الكلمات بحثا عن زاد يوائمها، وما قاله «إليوت» صراحة وتقريرا، قاله صلاح عبد الصبور بالصورة والحركة والإيماءة، فهو لم يلجأ إلى البوح بمدلول رحلته إلا عند النهاية، وهو يسلك إلى هذه النهاية نفس الطريق الدراماتيكى الذى سلكه فى البداية، فنحن هنا - مثلما كنا هناك - إزاء نسق من الصور التى تتصدرها أفعال تنمّ عن توتر الحركة وترددها: أنفّرها - أقطفها -

ألمها ـ يذرّها ، أو تشى باطّراد الحركة وتعاقبها : تختال ، أطلّ ، يهزنى ، ترودها ، وهذا النسق الحركىّ هو الذى يحدد تحولات الصورة وتشكيلاتها ، منذ كانت حفيفا موسيقيا مبهما ، إلى حيث تصبح رؤيا ، ثم إلى حيث تغدو كيانا مفعما بالألق والزهو والحياة ، حتى تصير بالتجريب والممارسة إلى دمية باردة لا نبض فيها ولا حرارة ، ولا ريب أن هذه التحولات على مستوى الصورة كفيلة بأن توحى بتحولات مماثلة على مستوى رحلة المعنى الشعرى وانتقالاته عبر العملية الإبداعية .

(٦)

وأخيرا ، يقف الشاعر المعاصر وقفة خاصة عند مأثور النسيب فى المقدمة التراثية . ولكن هذه الوقفة الخاصة تحتاج عند المعالجة النقدية إلى مزيد من الحذر ، ذلك أن الصورة الغزلية الحديثة ـ مثلها فى ذلك مثل الصورة الشعرية بعامة ـ قد تخطّت إطار الرصد الحسى لمظاهر الجمال الأنثوى ، إلى حيث غدت حالة نفسية حقيقية . تبدأ من الواقع ولكنها لا تنسخه ، وتستمد منه مفرداتها ، ولكن لتعيد تشكيلها فى علاقات وأنساق ذاتية محضة . ومن ثم تنهار تلك الثنائية المفروضة بين الشاعر وعالمه ، ليحل محلها تفاعل حميم بين الذات والموضوع ، وتتوارى الارتباطات المنطقية لعناصر الصورة ، لتصبح بقوة الحدس منفذا لإيحاءات نفسية وفكرية رحيبة المدى .

لقد طالما تغنى شاعرنا القديم فى مقدماته بالعيون الحور والأطراف الساجية والأهداب المكحولة ، فانظر كيف تحولت العيون على قلم نزار قبانى إلى عالم من الرؤى والأخيلة الثرة ، إلى موسم من الخصب والكروم والخضرة ، إلى رحلة فى المدى الأزرق تطويه وتنشره بلا شواطئ وبلا حدود :

ونـــظـــرت فى عـــينى محدّثتى
والمدّ يـــــطوينى ويــــــنشرنى
فـــإذا الـــكـــروم هـــنـــاك عـــارشـــة
وإذ الـــقـــلوع الخضر تحـــمـــلنى
هـــذى بحار كـــنت أجـــهـــلـــهـــا
لا بـــر بـــعـــد الـــيـــوم يـــا ســـفنى
تـــاهت بـــعـــينـــيهـــا . ومـــا عـــلـــمـــت
أنى عـــبـــدت بـــعـــينـــيهـــا وطنى [٢٧]

وربما لم تخل الصورة فى البيت الأخير من مباشرة ، فهى قد أحالت من الخاص إلى العام ، ومن الجزئى إلى الكلّى ، ومن العيون إلى الوطن ، دون أن يكون لهذه النقلة مرشحاتها أو امتداداتها فى بقية عناصر البناء . ورغم ذلك فهى نقلة لا تخلو ـ أيضا ـ من دلالة ، لأنها تلمح تلك الصلة العريقة بين المكان والإنسان ، فقديما كانت الديار تذكّر ساكنيها ، وكان ارتباط الشاعر بالمكان وجها من وجوه علاقته بالماضى ، وحديثا يعكس العلاقة مع بقاء أطرافها ، فيضحى التفكير بالحبيبة ضربا من التفكير بالوطن ، وتغدو الملاحة فى عينيها رحلة عبر آماد الأرض الأمّ بحقولها وبيادرها وكرومها ونخيلها وأنهارها .

صحيح أن العلاقة بين الطرفين (المثير ـ المثار ، الحبيبة ـ الوطن) قد لا تكون فى كل الحالات بنفس الدرجة من الوضوح التى لمحناها عند نزار ، بيد أن تظليل الصورة ودقة بنائها لايعدان ذريعة للالتفاف حولها والهرب منها ، بقدر ما يمثلان دعوة لمصافحتها من جديد ، ومعاودتها بالقراءة التى تعانى بدلا من أن تستسلم ، بغية اكتشاف مادق من بنائها ، واستنباط ما خفى من إيماءاتها . دعنا نقرأ هذه الأبيات الذائعة من مفتتح «أنشودة المطر» لبدر شاكر السياب :

عـيناك غابتا نخيل ساعة السّحر
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر
عـيناك حين تبسمان تورق الكروم
وتـرقص الأضواء كـالأقمار فى نهر
يرجّه المجداف وهْنا ساعة السّحر
كـأنّما تـنبض فى غوريهما الـنجوم .
وتغرقان فى ضباب من أسى شفيف
كالبـحر سرّح اليدين فوقه المساء
دفء الشـتاء فيه وارتعاشة الخريف
والموت والميلاد والظلام والضياء . [٢٨]

لقد بُذل فى تحليل هذه القصيدة وكشف مكنوناتها ما لا يحتاج بعد إلى مزيد من الإضافة ، بيد أن كل ما قيل فيها وعنها لم يكن كافيا ليبدّد وهم بعض النقاد الذين أخذوا على هذا المطلع تقليديته ، ومحاكاته للمطالع الغزلية القديمة ، بل وانفصاله عضويا عن بقية أجزاء القصيدة ، «فالسّحر هنا ـ بتعبيرهم ـ نقلة جمالية تحيل صورة العينين فى الخيال إلى إبداع غابتى نخيل غارقتين فى ظلّ شفق مستحيل» .

ولن تغرينا غرابة هذه النظرة بارتداء عباءة من يدافع عن الشاعر وعمله ، فذلك مطلب قد تغنى فيه مراجعة القصيدة ذاتها بأكثر مما يغنى أىّ تفسير ، ويكفى أن نشير هنا إلى أن الإطار الكلّى للتجربة الشعرية يتجمع بمستوياته الأدائية المختلفة حول «لحظة التحوّل» بكل ما تعنيه من رهق المخاض وآلام الولادة الجديدة ، وقد تدرّجت فى تمثيل هذا المخاض والتقاط ملامحه صور القصيدة على تنوعّ مراحلها البنائية ، بدءا من «أنشودة المطر» التى «دغدغت صمت العصافير على الشجر» ، ومرورا بالأمّ التى يرتقب طفلها عودتها بعد الغياب ، والبروق التى «تمسح السواحل بالنجوم والمحار» ، والمهاجرين الذين «يصارعون بالمجاديف وبالقلوع عواصف الخليج» ، ثم انتهاء ببطول المطر ، الذى تتخلق من قطراته أجنّة الزهر وخلايا الحياة الوليدة .

فإذا قرنّا هذا البناء الصورىّ إلى أبيات المطلع المشار إليها ، أمكن أن نكتشف ما بين الاثنين من علاقة عضوية حميمة . فجملة العناصر التصويرية فى هذا المطلع ترجع ـ رغم ذاتية ما بينها من علاقات ـ إلى منبع حسّى واحد ، هو الطريقة التى تتناسخ بها مظاهر الطبيعة ، حيث تتلاقى الأضداد وينبثق النقيض من النقيض ، وحيث يختلج الوجود فى آن واحد بالخريف والشتاء ، والموت والميلاد ، والظلام والضياء ، وهى عناصر موائمة بذاتها للتجربة الكلّية فى القصيدة ، فوق أنها بنسقها التعبيرى موحية بقلق التشكّل وإيقاع التغيّر المرتقب : راح ينأى عنهما القمر ، تورق الكروم ، ترقص الأضواء ، يرجّه المجداف ، تنبض النجوم ، تغرقان فى ضباب ، سرّح اليدين فوقه المساء ، ارتعاشة الخريف . فإذا مضينا مع الدلالة الجمالية لهذا النسق إلى مداها ، أمكن القول بأن ما تحمله هذه الفلذات التركيبية من معنى الميلاد فى الظاهرة الطبيعية هو الوجه الآخر من معنى الميلاد فى الإنسان . كما أن ما يقترن

بهذا الميلاد الأخير من توتر واختلاج وغموض ، قد وجد معادله الفنى عبر تلك الفلذات الحبلى بالظلال والأسرار . فليس محض مصادفة أنها جميعا تأخذ مسارها عبر لون رمادى مبهم . سواء فى الدكنة الخضراء تستغرق هامات النخيل وأوراق الكروم ، أو فى غروب القمر . أو اهتزازات الضوء . أو اختلاجات النجوم . أو العيون الغرق فى شفافية الأسى . وكأننا من كلّ هاتيك الإشعاعات المراوغة إزاء حدث مازال ـ بعد ـ فى طور التلوّن ومرحلة التكوين .

وفى هذا الضوء لا تمثل ساعة السحر مجرد «نقلة جمالية» تحيل صورة العينين إلى غابتى نخيل . فليس خافيا أنها ترددت فى المطلع مرتين . وأنها فى المرتين لم ترد اعتباطا . بل لأنها إحدى لحظات التحول فى مدار الليل والنهار . وهى اللحظة التى يشرق عندها الفجر من أكنّة الليل . وينبثق النور من تلافيف الظلام . وهى كذلك ـ بحكم التفاعل بين الرمز والمرموز . بين الموضوعى والذاتى ـ مفترق الطريق بالنسبة لتجربة الميلاد التى توفرت عليها كل صور القصيدة . ومن ثم تحظى «العينان» بقيمة عضوية تتجاوز المألوف فى المطالع الغزلية التقليدية . وبقيمة إيحائية رمزية تتخطّى المباشر والمحدود من مظاهر الجمال الأنثوى . إلى غير المباشر والمحدود من معانى الأرض والوطن .

• • •

وتبقى مع نهاية المطاف كلمة ، ذلك أن إعادة توظيف المقدمة الشعرية بعناصرها ـ كلها أو بعضها ـ وعلى تنوع أشكالها ودلالاتها ، ليست فى جوهرها إلا تعبيرا عن حضور التراث فى وجدان الشاعر ، وإذا كان هذا الحضور التراثى برهانا على أصالة المبدع وقدرته على استغراق المأثور من تقاليد القول ، فإنه لا ينبغى أن يتحول ـ تحت وطأة الإسراف أو المتابعة السهلة ـ إلى مجرد واجهة ثقافية تتكىء على الاستعراض أو التراكم . أكثر مما تلجأ إلى الاصطفاء والتمثل . ولنتذكر أن كل مغامرة مع الكلمات هى ضرب من الكشف والريادة . والريادة انتماء وتجاوز ، وبقدر شفافية الرؤية النقدية للشاعر تجاه العرف الفنى الماثل . ومهارته فى استلهامه والانفعال به . ثم فى تخطّيه والإضافة إليه ، يكون أثره فى تأصيل ذلك الانتماء وتعميق الإحساس به . ولا ريب أن فى دقة التوازن بين طرفى هذه المعادلة الصعبة ما يعصم من شبهة الزلل ومظنّة التحريف .

■ هوامش

(١) انظر :

R. P. Basler: Sex, Symbolism and Psychology in Literature, New Brunswick, 1948, p. 17.

(٢) ليس غريبا فى هذا المقام ما يقال من أن تقاليد الشعر فى التصوير والصياغة يشتد الإحساس بها وتعظم الحاجة إليها حين يشعر المبدع ببعد ما بينه وبين المتلقى . وكأن هذه التقاليد تقوم بتعويض العلاقة المفترضة بينهما : انظر :

W. Y. Tindall, The Literary Symbol, New York, 1955, p. 126.

(٣) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ـ تصحيح الأستاذ مصطفى السقا ـ ط ٢ ـ ص ١٤ ـ ١٥ . ورغم أنه ليس من همنا فى هذا المقام تعقّب النظرات القديمة والحديثة التى طرحت لتفسير مقدمة القصيدة العربية فى أطوارها التاريخية ، فإن الإنصاف يقتضينا أن نشير إلى ما حظى به رأى ابن قتيبة من اجتهادات الباحثين المعاصرين ومناقشاتهم ، مؤيدة ومعارضة . وقد أخذ عليه المرحوم الدكتور محمد مندور تلك النظرة التقريرية التى تتناول المسائل من أواخرها ولا تلمحها فى تطورها التاريخى ، «فليس صحيحا أن الشاعر المادح هو الذى فكّر فى أن يبدأ بذكر الديار والحبيبة والسفر وما إلى ذلك يمهد لمديحه . وإنما هى تقاليد الشعر الجاهلى استمرت حية مسيطرة» . (النقد المنهجى عند العرب ـ القاهرة سنة ١٩٤٨ ـ ص ٢٩) . كما لحظ الدكتور عز الدين اسماعيل ما فى تفسير ابن قتيبة من قصور مبعثه اعتبار النسيب أداة فنية موجهة إلى المتلقى ، على حين أن هذا النسيب «يجسّم لنا ارتداد الشاعر إلى نفسه وخلوه إليها ، وهو بذلك يعدّ الجزء الذاتى للقصيدة» . (روح العصر ـ ط ١ ـ بيروت سنة ١٩٧٢ ـ ص ١٧) .

ونعتقد ـ من جانبنا ـ أن إحدى دلالات الصورة لا تصادر بالضرورة على بقية دلالاتها وإيماءاتها الفنية . فلتعدّد الدلالة الشعرية أساسه الجمالى الذى سلفت الإشارة إليه . ومن ثم لا نرى تناقضا حقيقيا بين ذاتية المقدمة فى علاقتها بالمبدع . وعموميتها من حيث هى تقليد فنى يعصل الشاعر بموروثه من ناحية . وبذوق الجماعة من ناحية أخرى . ومن هذا المنظور الأخير كان رأى ابن قتيبة . فهو إن أغفل صلة هذا الجزء الذاتى بمبدعه . فلم يغفل صلته بالمتلقى . وعذيره فى ذلك أنه كان يرصد المقدمة فى القرن الثالث الهجرى . أى بعد أن أصبحت أقرب إلى الاصطلاحات الفنية .

(٤) محمود حسن اسماعيل : نار وأصفاد ـ مكتبة الأنجلو المصرية ـ ص ٤٣ .

(٥) انظر تعليقا على هذه القصيدة لكاتب هذه السطور فى : الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر ـ ط ٢ ـ دار المعارف سنة ١٩٧٨ ـ ص ١١٠ .

(٦) نشر دار الطليعة ـ بيروت سنة ١٩٦١ م .

(٧) نار وأصفاد ـ ص ٧٨ .

(٨) انظر : الدكتور مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة ـ دار المعارف سنة ١٩٥١ ـ ص ٨٣ . ولمزيد من التفصيل فى نظرية بودلير يراجع كتاب «الرمز والرمزية» السابق الذكر ـ ص ١٠٦ ـ ١٠٧ .

(٩) المصدر السابق ـ ص ١٥٩ ـ ١٦٠ .

(١٠) أرسطو : الخطابة ـ ترجمة وتقديم وشرح الدكتور عبد الرحمن بدوى ـ بغداد سنة ١٩٨٠ ـ ص ٢٣٧ .

(١١) ديوان عمر أبو ريشة ـ المجلد الأول ـ الطبعة الأولى ـ دار العودة ـ بيروت سنة ١٩٧١ ـ ص ٥٣٧ وما بعدها .

(١٢) إيليا الحاوى : عمر أبو ريشة ـ ط ٢ ـ دار الكتاب اللبنانى ـ بيروت سنة ١٩٨٠ ـ ص ٦٥ ـ ٦٦ .

(١٣) انظر قصيدة «أوغاريت» ـ ديوان عمر أبو ريشة ـ المجلد الأول ـ ص ١١٨ .

(١٤) قصيدة «طلل» ـ المصدر السابق ـ ص ١٢٥ .

(١٥) السابق ـ ص ١١٩ ـ ١٢٠ .

(١٦) السابق ـ ص ١٨٧ ـ ١٨٩ .

(١٧) الناس فى بلادى ـ الطبعة الثانية ـ دار الآداب ـ بيروت سنة ١٩٦٥ ـ ص ٦٧ وما بعدها .

(١٨) انظر قصيدتى : أطلال . الأطلال ـ ديوان ناجى . طبع دار المعارف سنة ١٩٦١ ص ٢٥٨ ـ ص ٣٤١ .

(١٩) قصيدة «يا دار هند» ـ المصدر السابق ص ٢٧٣ .

(٢٠) المصدر نفسه ـ ص ٣٩ ـ ٤٠ .

(٢١)

L. J. Kratshkovsky, Selected Works, vol II, p. 252.

(٢٢) تتكرر صور الرحلة البحرية فى شعره لدرجة تلفت النظر . وتكتسى فى بعض الأحيان دلالات مجازية عميقة الأثر . أنظر له ـ بالإضافة إلى القصيدة المذكورة ـ قصيدتى : منها . إليها ـ ديوان على محمود طه ـ دار العودة ـ بيروت سنة ١٩٧٢ ص ٥٩٥ . ٦٠٢ .

(٢٣) المصدر السابق ـ ص ٣٤ ـ ٣٧ .

(٢٤) صلاح عبد الصبور ـ الناس فى بلادى ـ ص ٥٨ ـ ٥٩ .

(٢٥) انظر له ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ «رحلة فى الليل» ـ المصدر السابق ـ ص ٥ وما بعدها . «أغنية الليل» ـ أحلام الفارس القديم ـ ط ١ ـ دار الآداب ـ بيروت سنة ١٩٦٤ ـ ص ٢٠ وما بعدها .

(٢٦) م . ل . روزنتال ـ شعراء المدرسة الحديثة ـ ترجمة جميل الحسينى ـ بيروت سنة ١٩٦٣ ـ ص ١٤٣ .

(٢٧) نزار قبانى : الأعمال الشعرية الكاملة ـ جـ١ ـ منشورات نزار قبانى ـ بيروت ـ ص ٢٩٣ ـ ٢٩٤ .

(٢٨) بدر شاكر السياب : أنشودة المطر ـ دار مجلة شعر ـ بيروت سنة ١٩٦٠ ـ ص ١٦٠ .

مفهوم الشعر

في كتابات الشعراء المعاصرين

عز الدين اسماعيل

«الشاعر الذى يدعى أنه يعرف كيف تتحرك المياه فى عوالمه الجوانية يجهل حقيقة اللعبة.»

نزار قبانى

على الرغم من أن عددا لا بأس به من شعرائنا المعاصرين قد حاول التأمل فى تجربته الشعرية، وحاول - من ثم - وصفها، مستخلصا من ذلك تصوراته للعملية الشعرية فى مراحلها المختلفة، وللعمل الشعرى فى أبعاده الفنية والمعنوية، فإنهم - مع ذلك - أحرص مايكونون على نفى أن ما يطرحونه من تصورات يشكل نظرية مكتملة فى فن الشعر. ولو أننا توقفنا قليلا عند واحد من أكثرهم كتابة عن شعره، هو نزار قبانى، لوجدناه يتبرأ من أن يكون ما يكتبه نظرية للشعر، وينفى أن تكون لديه مثل هذه النظرية، ويقرر أن نظرية الشعر والشعر نفسه ينفى أحدهما الآخر؛ فلو كانت لديه هذه النظرية لما كان شاعرا[1]. ثم يخلص إلى رفض أن تكون هناك نظرية عامة للشعر، ويرى أن «كل شاعر يحمل نظريته معه»[2]. والواقع أن النظرية لا تتعدد، وإنما تتعدد المفاهيم، وما يكتبه الشاعر عن الشعر إنما يعبر به عن مفهومه الخاص.

- ١ -

ومن ثم تتناول هذه الدراسة مفهوم الشعر وليس نظرية الشعر؛ وذلك وفقا لطبيعة المادة التى تتصل بها وتفحصها، وهى كتابات للشعراء أنفسهم، حاولوا فيها - من خلال تجاربهم الشعرية الخاصة - أن يطرحوا التصورات الخاصة التى استقرت فى ضمائرهم عن طبيعة عملهم. وهو الإبداع. وحين نقول إنها التصورات التى بزغت من خلال التجربة والممارسة لا يخفى علينا أن قدرا من التحصيل الثقافى الخاص بكل شاعر منهم - قل أو كثر - يمازج هذه التصورات. ولكن من قال إن إبداعهم الشعرى نفسه لا تمازجه هذه الثقافة؟! وعلى كل فليس من هدف هذه الدراسة تقصى العناصر الثقافية التى رفدت نتاجهم الشعرى أو تصوراتهم الخاصة المتعلقة بالشعر؛ وإنما يكفى هذه الدراسة أن تعرض - فى إطار موحد - مجموعة التصورات التى تمثل مفاهيم الشعر لدى طائفة من شعرائنا المعاصرين الذين يمثلون مختلف الاتجاهات الشعرية المعاصرة. فلكل شاعر مفهومه للشعر. ولكن هذا المفهوم لا يشكل نظرية عامة.

نظرية الشعر عملية تجريدية. تحاول أن تجاوز كل التجارب الفردية فى بناء نظرى محكم، له صفة الإطلاق، أو هو يطمح - على أقل تقدير - إلى تحقيق هذه الصفة. وربما كان هذا أقرب إلى طبيعة عمل النقاد والمفكرين وأصحاب المذاهب الشمولية منه إلى عمل

الشعراء ، الذين تتشكل مفاهيمهم النظرية فيما يتعلق بالشعر ـ فى الجانب الأكبر منها ـ من خلال تجاربهم الخاصة . وفى الوقت الذى تطمح فيه النظرية إلى إقامة بناء فكرى موحد . تتحرك المفاهيم حرة فى عدد من الاتجاهات ، خصوصا عندما تكون هذه المفاهيم وليدة التجربة الشخصية . وبعبارة أخرى ، يمكن أن تكون هناك نظرية عامة للشعر ، ومفاهيم مختلفة له ، فى الأزمنة المختلفة ، ولدى الشعراء المختلفين . النظرية لا زمانية ، والمفاهيم لصيقة بالزمن أو بالتاريخ ، لأنها وليدة تأملات فردية لأشخاص بأعيانهم . هم فى حالتنا هذه طائفة من الشعراء المعاصرين .

ومع أن هؤلاء الشعراء متعاصرون فإن تعاصرهم لا يقتضى بالضرورة أن تتحد مفاهيمهم لإطار عملهم المشترك ، وهو الإبداع الشعرى ، إلا إذا تنازلوا نهائيا عن التأمل فى تجاربهم الخاصة . وتطلعوا إلى بناء تصورات كلية مجاوزة ؛ وهذا نادرا ما يحدث ، كما هو الشأن فى حالات كولرد وإليوت والعقاد ونازك الملائكة وأضرابهم . ولكنهم فى الوقت نفسه حريون ـ بحكم تعاصرهم نفسه ، أى بحكم حياتهم فى إطار تاريخى معين ـ أن يتفقوا فى جوانب من الرؤية ، تقل أو تكثر . ومن ثم قد تتطابق المفاهيم المختلفة أحيانا فى جوانب منها ، وقد تتوازى أحيانا ، وقد تتقاطع فى بعض الأحايين ، ثم تعود فى مجموعها لكى تشكل الإطار المعرفى الذى تطرحه حقبة تاريخية بعينها .

من أجل هذا لن تعرض هذه الدراسة لمفهوم الشعر لدى كل شاعر على حدة ، بل ستحاول التحرك مع هذه المفاهيم فى مجالات التقائها وافتراقها ، فى تفردها وفى اتفاقها أو توازيها أو تقاطعها ، بغية تمثل ذلك الإطار المعرفى العام الذى طرحته هذه المفاهيم مجتمعة على عصرنا الراهن .

ولأن هذه الدراسة تتجه أساسا إلى النظر فيما يمكن أن نسميه « شهادات » الشعراء على أنفسهم فقد استبعدت الكتابات ذات الطبيعة الدراسية المنهجية من مجالها ، ككتابى نازك الملائكة وسلمى الخضراء الجيوسى[٣] ، على الرغم من تقديرنا الخاص لعطائهما الشعرى .

ـ ٢ ـ

ولنبدأ الآن رحلة الشعر مع الشعراء منذ البداية .

إن لحظة ميلاد القصيدة ليست إلا مرحلة متقدمة من هذه الرحلة ، تسبقها مراحل كثيرة . أما البداية الحقيقية فضاربة فى عالم ضبابى ليس من السهل التعرف على حدوده ومحتوياته . وحين يحاول الشاعر أن يستبطن مراحل ما قبل ولادة القصيدة فى نفسه فإنه يلقى بنا فى هذا العالم الضبابى ، ويطلب منا أن نسلم معه بضبابية المصدر الأول أو الدافع الأول لحركته نحو الإبداع الشعرى .

متى تبدأ البداية الأولى ، وأين يستقر المشروع ، وكم من الزمن يظل متواريا فى مكمنه ـ هذه أسئلة من العسير أن يجيب عنها الشاعر . حتى عندما يدفعه الفضول إلى التحرى فإنه ما يكاد يتابع الخيط قليلا حتى ينقطع به عن طرفه الآخر . « **كلما حاولت أن أتعقب الشعر إلى حيث يسكن هرب منى** »[٤] وهذا معناه أن عملية الاستبطان لا تفضى إلى تعرف واضح ودقيق على ما يتحرك فى باطن الشاعر ، وكل ما يمكن التعرف عليه هو اللحظات التى تشرع القصيدة فيها فى مناوشة الشاعر ولفت نظره إليها .

وعن هذه اللحظات يستطيع الشاعر أن يحدثنا كيف أن خاطرة أولى ـ كما يقول صلاح عبدالصبور[٥] ـ « **تبزغ فجأة مثل لوامع البرق** » فى الذهن ، فيمضى عندئذ يمتحن هذه الخاطرة الآتية من أغوار الذات الساكنة ، وتعتزل ذاته تعى ذاتها ، حيث تندمج الفكرة فى نفسها وتنسلخ عنها آلاف المرات .

وقد يعتقد البعض أن الشاعر يتحدث هنا عن حالة من حالات « **الحدس** » ، ولكنه لا يرى فى الحدس وصفا دقيقا لما يشعر به . فالحدس البرجسونى ـ كما يقول ـ « **نوع من الفطنة الثاقبة التى تسبقها مقدمات عقلية وتركيبية متعددة ... قد يكون صالحا لتفسير الوثبات الفكرية العالية ، ولكنه لا يصلح لتفسير الوثبات الوجدانية ، بل لابد لتفسير هذه الوثبات من مصطلح خاص ، لا نجده عند الفلاسفة ، ولكننا نجده عند أصحاب الاجتهاد الروحى من الأنبياء والمتصوفة** » ، ويقصد به مصطلح « **الوارد** » . فالخاطرة التى تلمع كالبرق ثم تختفى تمثل المناوشة الأولى للوارد ، ونكون عندئذ خالية ـ بالنسبة إلى إدراك الشاعر على الأقل ـ من أى معنى . ولكن المناوشة إغراء بالاستبانة ، واستبانة ذلك تقتضيه العودة إلى الحال التى جلبت إليه الوارد الأول ، ومحاولة الاتصال به ، وعندئذ فإنه ينفصل عن ذاته ، « **أو تنفصل الذات عن نفسها لتعيها ، وتعيد عرضها على مرآتها .** »[٦]

ولعل أهم ما يمكن تسجيله من هذا الوصف هو ان مصدر الوارد « وجدانى » وليس عقليا ؛ وهو منطقة صعبة على التحديد والتحليل .

ولا يكاد نزار قبانى يبتعد عن هذا التصور وإن لم يستخدم مصطلح الوارد ؛ فما تزال فكرة البرق الذى يلمع ثم يختفى تشكل أساس تصوره لبداية مناوشة القصيدة إياه . يقول : « **تأتينى القصيدة ـ أول ما تأتى ـ بشكل جملة غير مكتملة وغير مفسرة ، تضرب كالبرق وتختفى كالبرق . لا أحاول إمساك البرق بل أتركه يذهب ، مكتفيا بالإضاءة الأولى التى يحدثها . أرجع للظلام وأنتظر التماع البرق من جديد ... ومن تجمع البروق وتلاحقها تحدث الإنارة النفسية الشاملة ، وأبدأ العمل على أرض واضحة . وفى هذه المرحلة فقط أستطيع أن أتدخل إراديا فى مراقبة القصيدة ورؤيتها بعقلى وبصيرتى** »[٧] .

هكذا تختفى البدايات الأولى فى عالم مجهول ، فلا يستطيع الشاعر أن يرصد سوى ذلك الخاطر أو الوارد ، أو تلك الجملة غير المكتملة ، حين تلمع وتختفى كالبرق . وسواء استعاد الشاعر نفسه الحالة التى جلبت الوارد إليه ، أو انتظر حتى يعاوده البرق المرة بعد المرة ، فالنتيجة واحدة ، وهى أن الشاعر يدرك عندئذ أن قصيدة جديدة تريد أن تولد ، وأن عليه أن يتأهب للمخاض .

وأعتقد أن هذا التصور الذى اتفق فيه الشاعران يمكن أن يلقى قبول لدى كثيرين من الشعراء ، بوصفه تشخيصا لحالة التأهب للشعر عند الإحساس بمقدمه .

ولكن ينفرد نزار بفكرة ضريبة ، لا اعرف أنها خطرت لشاعر آخر سوى «**مالارميه**»(٨) ، مؤداها أن الشاعر يفزع من الفراغ الذى يشبه العدم ، وأنه عندئذ يتجه إلى إعدام هذا العدم – إذا صح التعبير – بأن يصب فى هذا الفراغ وجودا يملؤه . هكذا تصبح الورقة البيضاء الفارغة مثيرة للشاعر وحافزة له على الكتابة . يقول : «**التحديق فى فراغ الورقة يثيرنى ، ويمنحنى الأمل .**»(٩) ثم يعود فيقول : «**الورقة أمامى جسد لا أعرفه ، فراغ بارد يبحث عمن يغطيه ، ومرفأ مفتوح لكل البحارة**»(١٠) . هنالك ينشط الشاعر لتغطية هذا الفراغ بالكتابة ، التى تحيل برودة هذا الموات إلى دفء الحيوية . على أنه حتى فى مثل هذه الحالة لا يمكن القول بأن القصيدة قد تولدت فى لحظتها تحت ذلك الشعور الملح الضاغط لملء الفراغ ، إذ الواقع أنها تكون قد تكونت فى زمن سابق . إن «**حضور القصيدة على الورق متأخر جدا على زمن تكونها الحقيق**»(١١) .

كل هذا يدفعنا دفعا إلى التسليم بأن الميلاد الفعلى للقصيدة ليس إلا مرحلة متأخرة من حياتها ، وأن لها وجودا سابقا على وجودها المتعين ، وأنها تقطع رحلة طويلة حتى تظفر بهذا الوجود المتعين من خلال الشاعر . وهذا ما تشى به كلمات صلاح عبدالصبور حين يقول : «**إن رحلة الشعر هى رحلة المعنى إلى الشاعر ، لا رحلة الشاعر إلى المعنى**»(١٢) ، وهو نفس المعنى الذى يطالعنا فى كلمات أخرى لنزار قبانى يقول فيها : «**القصيدة هى التى تتقدم إلى الشاعر لتكتبه ، لا العكس** . وبتعبير آخر : **ليس الشاعر هو الذى يكتب القصيدة وإنما هى التى تكتبه** .»(١٣) ، ولا حاجة بنا إلى تأكيد طرافة هذه الفكرة ، وتوافقها مع أحدث الأفكار النقدية(١٤) ، سواء أخذنا بها أو تحفظنا إزاءها

وعلى كل فإن هذه التصورات قد أفضت ببعض الشعراء إلى تصور آخر يترتب عليها ، مؤداه أن القصيدة كائن له وجوده المستقل .

وهذا التصور يقف معارضا لتصور آخر كان شائعا بل متسلطا على العقول تسلط الحقيقة الأولية المسلم بها ، ولعله مازال يخامر بعض العقول حتى اليوم ، وهو التصور الذى روجه الرومنسيون وألح العقاد(١٥) على تثبيته فى الضمير النقدى ، ومؤداه أن العمل الشعرى تعبير عن شخص صاحبه .

إن الشاعر المعاصر يأبى أن يرى فى العمل الشعرى مجرد وثيقة نفسية أو اجتماعية لحياة الشاعر أو لشخصه ، ويرى أنه إذا كان حقا كذلك لكان عملا هزيلا . يقول أدونيس :

«**لعل أهزل الآثار الشعرية ... هى غالبا الآثار التى لا تكشف إلا عن عقد الشاعر أو ظروفه الاجتماعية الشخصية .**»(١٦) . أما الآثار الشعرية المكتنزة فإنها تستمتع بوجود مستقل عن صاحبها . «**إن لها حياتها الخاصة ... وبهذا المعنى يصبح الباحثون عن السيرة الشخصية للشعراء فى شعرهم فحسب متجنين على الصدق الواقعى ، لأنهم جعلوا أساسهم الوحيد هو الصدق الفنى ، الذى له منطقه الخاص .**»(١٧) ، وتتمثل القصيدة المكتنزة أقوى ما تتمثل فى الشعر المعاصر ، خصوصا فيما يعرف بقصيدة القناع . وفى قصيدة القناع يعمد الشاعر «**إلى خلق وجود مستقل عن ذاته ، وبذلك يبعد عن حدود الغنائية والرومنسية التى تردى أكثر الشعر العربى فيها . فالانفعالات الأولى لم تعد تشكل القصيدة ومضمونها ، بل هى الوسيلة إلى الخلق الفنى المستقل . إن القصيدة فى مثل هذه الحالة عالم مستقل عن الشاعر ، وإن كان هو خالقها .**»(١٨)

كل هذا يمكن الآن إيجازه فى كلمتين : أن القصيدة لها وجودها السابق على وجودها المتعين ، فى مكان ما من ضمير الشاعر ، وأنها ما تكاد تخرج إلى الوجود العيانى حتى تصبح لها شخصيتها المستقلة .

– ٣ –

فيم إذن الحديث عن الإبداع ؟ وكيف ينسجم هذا التصور مع حقيقة أن الشاعر إنسان مبدع ؟ وهل يظل هناك مجال لمثل هذا الحديث ونحن نسمع عن القصيدة التى تكتب صاحبها ؟ وكيف يكون الإبداع إذن ؟

لن نحاول – فى البحث عن إجابات عن هذه الأسئلة – أن نطرح أفكارا من خارج الإطار المعرفى الذى تحرك فيه الشعراء أنفسهم ، بل سنحاول بلورة أفكارهم وتصوراتهم الخاصة بما يكشف عن حقيقة علاقتهم بالعمل الشعرى .

ولنبدأ بالفكرة البسيطة التى ترددت لديهم فى صياغات تكاد تكون متطابقة – أعنى تقريرهم أن الشعر «خلق» للواقع وليس انعكاسا له .

يقول عبدالوهاب البياتى : «**الشعر ليس انعكاسا للواقع بل هو إبداع للواقع**»(١٩) .

ويقول صلاح عبدالصبور : «**الشاعر إذن لا يعبر عن الحياة ولكنه يخلق حياة أخرى معادلة للحياة وأكثر منها صدقا وجمالا . ولكنه لابد أن يخلق ، إذ أن وقوفه عند التعبير عنها هو قصور فى رؤيته ، كما أن وقوفه عند التعبير عن نفسه هو عاطفية مرضية**»(٢٠) .

ويقول أدونيس : «**من المؤكد أن الشاعر يعانى أزمات نفسية ويحس بوطأة آلامها ، إلا أن معجزة الشعر هى ، على وجه الدقة ، ألا يعكس هذه المعطيات وحسب ، بل أن يتجاوزها ويغيرها . ليس الأثر الشعرى انعكاسا بل فتحا ، وليس الشعر رسما بل خلقا**»(٢١) .

البياتى وأدونيس يرفضان هنا فكرة الانعكاس ، فى حين يرفض عبدالصبور فكرة التعبير . والفكرتان تمثلان المقولتين الكلاسيكية والرومنسية على التوالى . ومع ذلك فلست أظن أن البياتى وأدونيس قد رفضا الانعكاس دون التعبير ، أو أن عبدالصبور قد رفض التعبير دون الانعكاس . إنه يقول فى موضع آخر : «**إن فكرة الانعكاس الميكانيكى ليست أقل إيذاء للفنون منها للعلوم**»(٢٢) . والواضح أنهم جميعا

يرفضون الشعر مالم يكن إبداعا ، أو خلقا ، أو فتحا ، وهى ألفاظ تستطيع أن تتبادل المكان للدلالة على قصد واحد .

ولكن ما الذى يخلقه هؤلاء الشعراء ؟

إن التأمل فى كلامهم يدل دلالة واضحة على إحساسهم بأنهم طرف فى ثنائية ، هى الشاعر والحياة ، أو الشاعر والواقع . لكن الشاعر يمثل طرف الوعى فى هذه الثنائية . ومن ثم فإنهم يعون هذا الواقع **ولكنهم يرغبون عن التوحد معه ، ويسعون ـ بدلا من ذلك ـ إلى خلق واقع جديد أكثر انسجاما أو أكثر صدقا وجمالا . وهو أيضا واقع لا وجود له إلا فى ضمائرهم .**

الشاعر إذن يقترب من الواقع ويبتعد عنه ، يندمج فيه ولكنه ما يلبث أن ينفلت منه ، يعيه ولكنه يعود فينفيه . وعندما يجد نفسه وحيدا ، يمضى لكى يخلق واقعا جديدا ، هو أشبه شئ بالحلم أو بالرؤيا . والقصيدة التى يكتبها الشاعر هى تجسيد لهذه الرؤيا .

من ثم يمكن القول إن الشاعر يتحرك فى عملية الإبداع من مستوى «**الرؤية**» إلى مستوى «**الرؤيا**» . والرؤيا ـ كما يفهمها أدونيس ـ هى «**تغيير فى نظام الأشياء وفى نظام النظر إليها** .»(٢٣) .

وإذن فعملية الإبداع تتمثل فى أن الشاعر حين يصطدم بالأشياء فإنه يشرع فى حل نظامها تمهيدا لسلكها فى نظام جديد . الإبداع إذن هو الكشف عن نظم جديدة للأشياء وليس الكشف عن الأشياء ذاتها .

وهنا يحق لنا أن نسأل : هل لهذا الكشف الذى يقوم به الشاعر قاعدة مرجعية ؟

إن أدونيس لا يقدم إلينا للإجابة عن هذا السؤال ما نراه محققا ـ بصورة إيجابية ـ لهذه القاعدة المرجعية ، بل يكتفى بتحديد ما لا ينبغى أن يكون له تأثير فى تشكيل تلك الرؤيا . يقول : «**لا ينبغى أن تكون هذه الرؤيا منطقية ، أو أن تكشف عن رغبة مباشرة فى الإصلاح ، أو أن تكون عرضا لإيديولوجية ما** .»(٢٤) . أما البياتى فيرى أن الفهم الموضوعى للتناقضات التى تسود قانون الحياة ، وفهم منطق حركة التاريخ ، والتفاعل مع أحداث العصر ـ كل ذلك هو ما يمنح الشاعر الرؤيا الشاملة(٢٥) . ولكن أغلب الظن أن البياتى يستخدم عبارتى «الرؤيا الشاملة» و«الرؤية الشاملة» بمعنى واحد . أما سميح القاسم فيرى أن عملية الخلق ثورة دائمة على كل ما هو قائم ، ودعوة مستمرة لخلق عالم جديد . وهو فى هذا يتوازى مع مفهوم الرؤيا عند أدونيس . ولكنه يعود فيقرر أن «**هذه (الثورة الدائمة) نفسها ينبغى ... ألا تفقد توازنها . وينبغى ألا تخرج من منطقة جذب الموقف الفكرى والاجتماعى ، وإلا فإنها تتحول إلى ثورة أنارخية (الفوضوية بأقرب ترجمة) ، قد يهدم جموحها أكثر مما يبنى** »(٢٦) . وهنا يصبح الموقف الفكرى والاجتماعى هو السياج الذى يحيط بفعل الثورة على كل ماهو قائم ، أى على الأشياء فى نظمها المعهودة ، والذى يحكم ـ فى الوقت نفسه ـ عملية الخلق المستمرة لعوالم جديدة . فإذا كان أدونيس يرفض أن تكون الرؤيا عرضا لإيديولوجية ما فإن سميح القاسم يؤكد ضرورة ارتباط عملية الخلق بالموقف الفكرى والاجتماعى (الإيديولوجية بعبارة أخرى) . وبعبارة أخرى فإن عملية الخلق (أو الكشف عن نظم جديدة للأشياء) لا تتحرك فى فراغ تضرب فيه كما تشاء ضرب عشواء ، بل هى ماتزال عملية مشروطة بإيديولوجية الشاعر .

ومن كل هذا يتضح لنا أننا لن نعثر فى كتابات الشعراء على شرح للعلاقة بين عملية الخلق التى يقوم بها الشاعر ، والنظر إلى العمل الشعرى بوصفه كيانا له استقلاله عن شخص الشاعر . وليس لنا عندئذ إلا أن نتشبث بالمفارقة التى لم يتزعج لها البياتى حين قرر أنه يخلق ـ خصوصا فى قصيدة القناع ـ وجودا مستقلا عن ذاته ، فإذا القصيدة عالم مستقل عنه وإن كان هو خالقها . فالحقيقة أن العالم الجديد الذى يخلقه الشاعر لا وجود له إلا فى القصيدة نفسها ؛ فهو عالم متحقق فى الشعر وبالشعر . ورؤيا الشاعر ليست شيئا آخر سوى القصيدة . واكتمال القصيدة معناه اكتمال الرؤيا وتحقق عالم جديد من الأشياء له نظامه الخاص . ومع اكتمالها يبدأ استقلالها ، شأن كل كيان له نظامه المستقل .

وإذا كانت القصيدة لا تتحقق إلا من خلال فعل الكتابة ومعه ، فإنها تلح على الشاعر لكى يكتبها ، أى لكى يعطيها وجودها المتعين ، وحقيقة الأمر أنها ـ عندئذ ـ هى التى تكتبه .

ـ ٤ ـ

ويرتبط بمشكلة الخلق ـ فيما يحدثنا به الشعراء عن أنفسهم ـ مشكلة التجربة وليس مصطلح التجربة . أقل مراوغة من مصطلح الخلق ، فقد ينصرف الذهن إلى عدد من التصورات المختلفة ، خصوصا عندما يختلط الحديث عن التجربة من حيث هى معاناة ، بالحديث عنها من حيث هى ممارسة وفعل . فهى مرة معاناة شعورية أو وجدانية ، ومرة معاناة فكرية تأملية ، ومرة هى تفاعل مع الأشياء أو انهماك فيها ، ومرة هى تمرد على الأشياء ورفض لها .. الخ ، وكل هذه الأشكال من المعاناة إنما تمثل التجربة فى مرحلة ما قبل القصيدة . لكن التجربة قد تعنى كذلك الشكل الذى تتحقق فيه القصيدة ذاتها ، وذلك حين يقال إن قصيدة ما تمثل تجربة فنية طريفة . وحين يحدثنا صلاح عبدالصبور عن تجربته فى الشعر ، أو يحدثنا نزار قبانى عن قصته مع الشعر ، أو يحدثنا البياتى عن تجربته الشعرية ، فإنهم فى هذه الحالة إنما يقصدون بذلك جماع نشاطهم الشعرى . ومن هذا كله ندرك كيف أن «التجربة» قد تشير إلى مراحل ما قبل الخلق ، أى مراحل التعرف والتخمير المفضية إلى الخلق ، كما قد تدل على ما تسفر عنه عملية الخلق من نتاج ، فتصبح كل قصيدة ينجزها الشاعر «تجربة» جديدة لها خصوصيتها .

وحديث الشعراء عن التجربة موزع على هذين المستويين .

يحدثنا صلاح عبدالصبور عن التجربة العاطفية الشخصية (وكانت لدى الرومنسيين تمثل الشرط الجوهرى للإبداع) فيرى أنها ـ وحدها ـ لا تغطى مفهوم التجربة التى تشكل رصيد الشاعر . يقول : «**كثيرا ما نقع أسرى الفهم الضيق لكلمة (التجربة) ... فنتصور أن مدلولها هى التجربة العاطفية الشخصية وحدها ، مع أن**

الفنى والفلسفى قد تعنى كل فكرة عقلية أثرت فى رؤية الإنسان للكون والكائنات ، فضلا عن الأحداث المعاينة التى قد تدفع الشاعر أو الفنان الى التفكير»[٢٧] .

وإذن فإلى جانب المعاناة العاطفية تمتزج بالتجربة كذلك المعاناة الفكرية . فكما أن العاطفة لا تغطى مساحة التجربة وحدها ، كذلك لا تغطيها الأفكار . وكما أن العاطفة وحدها لا تفضى إلى إبداع عمل شعرى كبير فكذلك الأفكار . والشاعر الحق مطالب بأن يتمثل هذه الأفكار **«لتتحول فى نفسه إلى رؤى وصور ، كما يتمثل النبات ضوء الشمس ليتحول إلى خضرة مظللة وزاهية»**[٢٨] .

معنى هذا أن القصيدة – العاطفة ، والقصيدة – الفكرة ، ليستا – كما يقرر أدونيس كذلك – سوى نموذجين تاريخيين للقصيدة ؛ أما الرصيد الحقيقى للقصيدة كما يفهمها الشعراء المعاصرون فهو «الرؤى والصور» .

«القصيدة هنا ليست بسطا أو عرضا لردود فعل النفس إزاء العالم ، ليست مرآة للانفعال ، غضبا كان أو سرورا ، فرحا أو حزنا ، وإنما هى حركة ومعنى تتوحد فيها الأشياء والنفس ، والواقع والرؤيا»[٢٩] .

ومن الواضح أن رفض التجربة العاطفية وحدها إنما يرجع – فى منظور الشاعر – إلى ارتباطها بالذات المفردة ، ذات الشاعر نفسه ، وانحصارها فيها . ولكن نزار قبانى يشجب هذا التصور ، ويرى أن القول بذاتية العاطفة لا يعدو أن يكون افتراضا أو خرافة ، وإلا فإن تجربة الشاعر الذاتية هى تجربة العالم كله . فالشاعر – كما يقول – جزء من أرض ومجتمع وتاريخ وموروثات ثقافية ونفسية وعضوية ، وكل كلمة يضعها الشاعر على الورقة ، تحمل فى ثناياها الإنسانية كلها . والتجربة الذاتية التى نظنها صغيرة ، تأخذ فى بعض الأحيان حجم الكون . لذلك فإن خصوصيات الشاعر ، بمجرد اصطدامها بالورق ، تتعدى ذاتها لتصبح فضيحة ؛ فضيحة يقرؤها العالم ... إن الأدب الذاتى خرافة وافتراض ؛ فالذات ليست إلكترونا منفصلا ، ولكنها جزء من حركة الكون[٣٠] .

ولن يخالف أدونيس وعبدالصبور عن هذا الفهم كثيرا إذا كان المقصود منه إكساب التجربة الذاتية الخاصة بالشاعر صفة الموضوعية ، بحيث يمكن أن تتحرك فاعليتها على هذين المستويين فى وقت واحد . فمن الممكن – عند أدونيس – الكلام عن العاطفة والانفعال الشعريين ، شريطة ألا نعنى بهما لحظة ذاتية من الحياة الروحية ، لحظة جزئية منقطعة ، كما كانا فى الشعر العربى القديم ، بل أن نعنى بهما شرطا لاكتشاف جوهرى ، بحيث **إن العاطفة تصبح ذاتية وموضوعية ، فردية وكونية ، فى آن**[٣١] . وكذلك يرى عبدالصبور أن القصيدة تظل تحتفظ بمستويين ؛ مستوى مباشر هو التجربة الشخصية ، ومستوى آخر هو هذه التجربة بعد أن تحولت إلى تجربة موضوعية عامة[٣٢] . لكن ما يفهم من كلام نزار لا يجانس فكر زميليه ؛ فمن الواضح أنه يقصد أن التجربة الذاتية الخاصة بالشاعر الفرد تصبح موضوعا للآخرين عندما تطرح عليهم ، فى حين يقصد الشاعران الآخران إلى تأكيد ثنائية الذاتية والموضوعية فى تجربة الشاعر نفسها ، على نحو ما تطرحها القصيدة .

وفى حين يرى عبدالصبور أن العاطفة وحدها لا تغطى مساحة التجربة ، نراه يعتد بالتجربة الصوفية ، أو التجربة الروحية الشاملة ، حتى إنه ليوحد بينها وبين التجربة الفنية ؛ فهما عنده تنبعان من منبع واحد ، وتلتقيان عند غاية واحدة ، **هى العودة بالكون إلى صفائه وانسجامه**[٣٣] . وإزاء هذا الموقف ينشعب الطريق بالشعراء فيفضى إلى اتجاهين مختلفين فى تصور الهدف المعرفى للتجربة الشعرية أو للشعر بعامة .

الاتجاه الأول يرى الشعر **«مغامرة فى الكشف والمعرفة»** ، ولكنه يستبعد أن يكون التأثير الشعرى تأثير معرفة ، كما هو الشأن فى الإيديولوجية ، وإنما هو تأثير إيحاء . الشعر كشف عن جوهر الأشياء وصميمها اللذين لا يدركهما العقل والمنطق ، بل يدركهما الخيال والحلم . وهو لذلك يعد ضربا من المعرفة التى لها قوانينها الخاصة فى معزل عن قوانين العلم . إنه – فى إيجاز – يوحى ولا يعلم ؛ لأن الشاعر لا يعرض فيه آراء بل رؤيا ، ولا يقدم موعظة بل حلما . وهذه التصورات التى تنتظم فى خيط واحد تتناثر فى كتابات أدونيس وعبدالصبور والسياب .

●●

أما الاتجاه الثانى فيرفض الحديث باسم الوارد أو الكشف الروحى أو الحدس الوجدانى أو الرؤيا المغرقة فى الخيال أو الحلم ، ويرى فى ذلك كله جناية على العقل والعلم والواقع . يقول البياتى : «.. **إنى أنظر باستخفاف وازدراء لكثير من التجارب الشعرية الزائفة ، المشحونة بالهلوسة الصوفية وادعاء الاستبصار ؛ لأن أغلب هذه التجارب قائم على أساس النظرة المثالية المعادية للعقل والعلم والواقع»**[٣٤] ، ويرى أن أولئك الشعراء الذين **«يدعون أن شعرهم (مسكون بالمستقبل)**[٣٥] **هم مزيفون ؛ لأن تجاربهم الشعرية قائمة على حدس غير علمى ، مستمد من الخيبة والنظرة المثالية والقراءات والأوهام والخيالات والأمراض النفسية والعصبية»**[٣٦] . **وحين يصف البياتى هذه التجارب بأنها قائمة على حدس غير علمى ، وعلى نظرة مثالية ، فإنه بذلك يشير – بطريق غير مباشر – إلى لون التجربة التى يرتضيها للشعر ، ومن ثم إلى نوع المعرفة التى يحققها . إنها التجربة التى تقوم – كما رأينا من قبل – على الفهم الموضوعى لتناقضات الحياة ، والكشف عن منطق حركة التاريخ ، والتفاعل مع أحداث العصر . فإذا كان عبدالصبور يوحد بين التجربة الشعرية والتجربة الصوفية فإن البياتى أميل إلى التوحيد بين التجربة الشعرية والتجربة الثورية . إنه يوحد بين الشاعر الفنان والثورى فى ارتباطها الشديد بالواقع وبالتاريخ ؛ فهما «يعيشان فى الإبداع التاريخى»** ، والمعرفة التى ينضح بها عملها هى معرفة تاريخية ، موضوعية ، مادية .

●●

ولسنا الآن بصدد ترجيح أحد الاتجاهين على الآخر ، بل لعلنا لا نرى على الإطلاق أى ضرورة لهذا الترجيح ؛ لأن خصوبة عالم الشعر تسمح بتعدد التصورات وتتأكد بها .

- ٥ -

والآن يجدر بنا أن نتابع الشعراء فى تصوراتهم للمرحلة التالية ، وهى مرحلة الكتابة . فقبل كتابة القصيدة ، أى تحققها العينى ، يظل وجودها موضوعاً لحدوس واستبطانات تحوم حوله ولا تمسك به .

القصيدة المكتوبة هى الإطار المادى المحدد الذى يستوعب ـ على الرغم من ضيقه ـ العالم الرحب المشحون بالتفصيلات ، الذى ينبسط فى الزمان والمكان طولا وعرضا وعمقا ، والذى عاشه الشاعر . ودخول الشاعر فى حالة الكتابة معناه انتقاله من نظام حر مفتوح إلى نظام آخر له قيوده وصرامته . هذه القيود تتعلق باللغة من حيث هى مادة الكتابة ، كما تتعلق بطرائق بناء القصيدة وشكلها النهائى .

يقول صلاح عبدالصبور : «**إن القصيدة ليست مجرد مجموعة من الخواطر أو الصور أو المعلومات ، ولكنها بناء متدامج الأجزاء ، منظم تنظيما صارما**»[٣٧] ، وهو يدرك جيدا كيف أن فكرة التنظيم الصارم تجعل من القصيدة عملا غائيا مقصودا لذاته . وهو يشبه الشعر فى هذا الجانب بفن النحت . ولكنه يدرك فى الوقت نفسه جانبا آخر يمازج هذا الجانب التنظيمى الصارم ، وهو جانب العفوية والتلقائية وهو يستخدم لوصف هذا الجانب مصطلحى التمكين والتلوين الصوفيين . وهذا الجانب يجعل من القصيدة لعبا ممتعا مستغنيا بذاته عن الغاية . وهو يشبه هذا الجانب بفن الرقص . العنصر التنظيمى الذى يشبه فن النحت يرتبط بالتشكيل فى المكان ؛ والعنصر العفوى الذى يشبه الرقص يشير إلى التشكيل الزمانى . والعمل الشعرى (القصيدة) يجمع بين كمال التنظيم وفرحة الحياة . «**إن المقدرة على التشكيل ، مع المقدرة على الموسيقى ، هما بداية طريق الشاعر وجواز مروره إلى عالم الفن العظيم**»[٣٨] .

ونزار قبانى لا يبعد بنا كثيرا عن هذا التصور ؛ فقد أدرك فى مرحلة ما أن الشعر ضرب من الرقص ؛ «**الشعر رقص باللغة ؛ رقص بكل أجزاء النفس ، وبكل خلجاتها الإرادية واللاإرادية ، وبكل طبقاتها الظاهرة والمستترة**»[٣٩] . ولكنه فى مرحلة أخرى أدرك أن القصيدة ضرب من فن العمارة ، يخطط له كأى مهندس معمارى[٤٠] .

القصيدة إذن تشكيل للمكان وفقا لهندسة خاصة ، وتشكيل للزمان فى إيقاع معين . وهذان التشكيلان يتحركان معا ، ويكتملان معا .

إن الشاعر يحس ـ وهو يكتب القصيدة ـ كأنه يقوم بعملية إنجاز لشكل بنائى موحد ، أو لبناء يتم مرحلة بعد أخرى . ولكن تشبيه هذا البناء بالعمارة ، وتشبيه عمله بالمهندس ، ليسا إلا من باب تقريب الأشياء ؛ لأن البنية الأخيرة للقصيدة كما يرتضيها الشاعر ليست عمارة بقدر ما هى بنية عضوية «**متدامجة الأجزاء**» ـ كما يقول عبدالصبور ، **ولا يمكن تفكيكها** ـ كما يقول أدونيس ؛ لأنها «**تتداخل وتتقاطع بحيث إن كل جزء منها يأخذ معناه من الكل**»[٤١] أضف إلى هذا أن العمارة تشكيل صلد للمكان ، فى حين أن القصيدة تنطوى فى باطنها على الحركة ، التى تتمثل فى نمو الفكرة فيها وتطورها . ومن ثم كان تعليق السياب على إحدى قصائد أدونيس .

«**كانت قصيدتك رائعة بما احتوته من صور لا أكثر . ولكن ، هل غاية الشاعر أن يُرى قراءه أنه قادر على الإتيان بمئات من الصور ؟ أين هذه القصيدة من (البعث والرماد) ، تلك القصيدة العظيمة ، التى ترى فيها الفكرة وهى تنمو وتتطور ، والتى لا تستطيع أن تحذف منها مقطعا دون أن تفقد القصيدة معناها ؟**»[٤٢] .

السياب هنا يتفق مع عبدالصبور فى أن القصيدة ليست حشدا من الصور (ولنتذكر أن الصورة تقييد للمكان ، حتى وإن كانت ذهنية) ، مهما بلغت هذه الصور من الروعة ، ويرى أن ما يصنع القصيدة العظيمة بحق هو أن تكون بناء ناميا متطورا .

أما بالنسبة إلى العنصر التشكيلى الآخر ، وهو عنصر الموسيقى ، فإن السياب قد أبدى حرصا شديدا على ضرورة تحقق «**الوزن**» فى القصيدة . فهو فى إحدى رسائله إلى أدونيس يقول : «**إذا شاعت كتابة الشعر دون التقيد بالوزن فلسوف نقرأ ونسمع مئات من القصائد التى تحيل (رأس المال) و (الاقتصاد السياسى) وسواهما من الكتب ومن المقالات لافتتاحية الجرائد إلى شعر . وهو ، لعمرى ، خطر جسيم**»[٤٣] . وطبيعى أن إحالة (رأس المال) إلى كلام موزون لن تجعل منه شعرا كذلك . فالوزن قد يكون شرطا لتحقق الشعر ، ولكنه ليس هو الذى يصنع الشعر . إنه نظام من الإيقاع المفرغ من أى دلالة ، المحدد سلفا ، الذى يفرض على القصيدة من الخارج . وهذا ما جعل نزار قبانى فى حديثه عن موسيقى الشعر المعاصر يقول : «**ليس لها نص مكتوب . ولا تدون كما تدون المقامات والبشارف والموشحات ... موسيقى هذا الشعر تأتى من فعل الكتابة نفسه ، ومن المعاناة المستمرة ، والمغامرة مع المجهول اللغوى والنفسى ، لا من التراكمات الصوتية والنغمية المخزونة فى قصيدة الشاعر الحديث مركب من فلذات نغمية ، تعلو وتخفت ، وتصطدم وتفترق ، وترق وتقسو ، وتهدأ وتنفعل ، ويتولد من هذه الحركة الدائمة لذرات القصيدة موسيقى داخلية ، هى إلى البناء السمفونى أقرب منها إلى دقات الساعة الرتيبة**»[٤٥] ، وكل هذا يؤكد أن الإيقاع الوزنى ليس هو ما يصنع موسيقى القصيدة ، وأن موسيقى الشعر حركة داخلية شديدة التنوع والتلون . ويربط البياتى هذه الموسيقى بنوعية التجربة الشعرية ومداها ؛ فلابد ـ عنده ـ أن يتسق الإيقاع الموسيقى مع إيقاع التجربة . وبذلك تصبح موسيقى الشعر جزءا عضويا مكملا للتجربة الشعرية نفسها ، يحمل نفس ملامح إيقاعها النفسى ، وأساسها الفكرى والوجدانى[٤٦] . وهو فى هذا لا يبتعد عن منظور نزار . ولا يبتعد عنهما أدونيس كذلك حين يقرر أن موسيقى الشعر الجديد لا تنبع من تناغم بين أجزاء خارجية وأقيسة شكلية ، بل تنبع من تناغم داخلى حركى ، هو أكثر من أن يكون مجرد قياس . وراء التناغم الشكلى الحسابى تناغم حركى داخلى ، هو سر الموسيقى فى الشعر[٤٧] .

وهكذا تتحدد موسيقى الشعر ـ فى تصور الشعراء ـ بوصفها جزءا عضويا من بنية القصيدة ، شديد الارتباط بالتجربة يتنوع بتنوعها .

- ٦ -

هذا فيما يتعلق ببنية القصيدة وشكلها وموسيقاها . ولكن القصيدة – قبل كل هذا وبعده – إنما تتخذ من اللغة – واللغة وحدها – أداة للتعبير . إلا فى بعض الاتجاهات التى تحاول أن تدمج فى شكلها بعض عناصر فن الرسم[٤٨] . إن وصف نزار قبانى للشعر بأنه «**رسم بالكلمات**» يصبح ذا مغزى خاص فى مجال المقارنة بين فن التصوير وفن الشعر . حيث تصبح الكلمات – ذات الصفة الصوتية – أداة للرسم والتصوير . شأنها شأن الخطوط والظلال .

ولنبدأ الآن فنسأل : هل للغة حين تستخدم أداة للشعر أى صفات نوعية خاصة ؟

لقد قلنا إن دخول الشاعر فى حالة الكتابة أشبه شئ بمن يقيد عالما رحبا فى إطار بالغ الضيق ، إذ ما مساحة كلمات القصيدة بالقياس إلى العالم الرحب الذى حصر فيها ؟! ومن ثم فإن الكلمات فى الشعر لابد أن تتحرك – دلاليا – فى دائرة أوسع نطاقا من دائرة دلالتها المباشرة المحددة من قبل .

إن العلاقة بين الشاعر ومفردات اللغة علاقة من نوع خاص ، وإن إحساسه بها ، من حيث هى أدواته ، ليختلف كثيرا عن إحساس الآخرين . «**إن بعض الكلمات لتكتسب فى عينى أحيانا صفات الكائن الحى ، فلا تكون مجرد كلمات مفردة ، إذ تضغط وتتوى فيها عوالم كبيرة ورؤى وذكريات ، حتى تصبح أشبه بالقمقم الذى حبس فيه العفريت أو الجنى الذى هو الحياة . تظل مثل هذه الكلمات تطاردنى وتفرض على وجودها بصورة طبيعية كأنها جزء من ذاتى وليست عبثا عليها وهى أحيانا رموز ومفاتيح لأشياء** نسيت وماتت **وترسبت فى أعماق الروح ، وفى أحيان أخرى تصبح دلالات على أشياء غير موجودة فى هذا العالم على الإطلاق ، أو أننى أتمنى أن تكتسب هذا الوجود**»[٤٩] .

هكذا تتحول مفردات اللغة من مجرد أبنية صوتية تحمل معنى إلى كائنات فياضة بالدلالة والحيوية . إنها دائما تشير إلى أكثر مما تقول ، وتوحى أكثر مما تعنى . ويكرر أودنيس هذا المعنى ، فلغة الشعر عنده لغة إيحاءات ، على نقيض اللغة العامة أو لغة العلم ، التى هى لغة تحديدات . وهى تستمد طاقتها الإيحائية وحقيقتها من تعاليها ، أى من كونها تتجاوز الواقع ، أو – بتعبير أدق – من كونها الواقع الذى يتجاوز الواقع . **إنها اللغة – الإشارة ، فى حين أن اللغة العادية هى اللغة – الإيضاح**[٥٠] .

ولما كان عمل الشاعر هو أن يعيد خلق الواقع لا أن يعبر عنه فإن اللغة فى منظور الشاعر المعاصر تجاوز مهمتها التقليدية المحددة بوظيفة التعبير ، لكى تصبح فى المفهوم المعاصر للشعر لغة خلق ؛ «**فليس الشاعر الشخص الذى لديه شئ ليعبر عنه ، بل الشخص الذى يخلق أشياء بطريقة جديدة**»[٥١] . ومن ثم يصبح من المحال أن يتمكن الشاعر من وصف مخلوقاته الجديدة إلا بلغة تخلق كذلك خلقا جديدا . وليس المقصود هنا أن الشاعر يخلق فى اللغة مفردات جديدة – وإن كان يصنع هذا أحيانا – بل المقصود أنه يتعامل مع مفردات اللغة بطريقة جديدة . فذهن الشاعر – كما يقول أدونيس – يفرغ الكلمة من شحنتها الموروثة التقليدية ، ويملؤها بشحنة جديدة ، تخرجها عن إطارها العادى ودلالتها الشائعة .

وعندما تفرغ الكلمة من دلالتها التقليدية ، وتشحن بالدلالة الجديدة (وهذا إنما يتم بطبيعة الحال فى النسق الكلامى أو فى السياق) ، فإنها عندئذ ، وعندئذ فحسب ، يمكن أن توصف بأنها كلمة شعرية . ومن ثم استبعدت القسمة القديمة لمفردات اللغة إلى مفردات شعرية وأخرى غير شعرية ، وحل محلها فى المنظور المعاصر التسوية التامة بين مفردات اللغة فى قابليتها لأن تسلك فى السياق الشعرى ، مادامت ستوظف فى هذا السياق التوظيف الذى يخرج بها من حدود دلالتها المحددة المرصودة والمتداولة ، إلى دلالة جديدة أرحب . ويجسم لنا نزار قبانى هذا المعنى تجسما ظريفا حين يقول : «**أن تقول لحبيبتك : عطرك جميل ، كلمة طيبة ، أما أن تقول لها : إن لعطرك لها بنادى ، فشئ آخر ، يتطلب أن تنبش نفسك من جذورها ، بحثا عن كلمة صغيرة ، أميرة ، تظفر على الورق فرحة كفراشة حرير تحررت من شرنقتها**»[٥٣] . ولعل الكلمة التى كانت محبوسة فى شرنقتها هنا (أى فى دلالتها الضيقة المحددة) هى كلمة «الفم» ؛ فقد تحررت من دلالتها المتداولة ، وانفتحت على حقل واسع وجديد من الدلالات ، فصارت بذلك شعرية .

ولما كانت لغة الشعر تشير إلى أكثر مما تقول ، وتستوعب مفرداتها عوالم أرحب كثيرا من مساحتها ، صارت صفة التركيز من أهم صفاتها ، فالثرثرة ضد للشعر . وأيضا فإنه عندما تكون فكرة الشاعر كبيرة ثم يعجز عن إنشادها بالصوت المناسب وعلى المقام المناسب – كما يقول سميح القاسم[٥٤] – **تخرج القصيدة أشبه بالغمغمة المشلولة** .

على أن الكلمات التى تكتسب عن هذا الطريق صفة الشعرية لا تظل بعد ذلك محتفظة بها خارج سياقها الشعرى . إنها حين تنتزع من هذا السياق تعود مرة أخرى إلى دلالتها المألوفة فى الاستعمال العادى ، وتدخل بذلك فى شرنقتها . وأى استخدام شعرى جديد لها – حتى من قِبَل الشاعر الذى استخدمها من قبل ذات مرة – لا يعنى بالضرورة أنها عادت بشحنتها الشعرية التى اكتسبتها ذات يوم ، بل الأرجح أنها عادت بشحنة جديدة . ذلك أنه لما كانت كل قصيدة جديدة هى تجربة جديدة وإبداع جديد ، فإن الشاعر ، فى هذا العالم المتغير ، يجد نفسه دائما فى **حاجة إلى خلق اللغة خلقا جديدا** . ومن ثم فإن **لغة الشاعر** – كما يقول أنسى الحاج[٥٥] – **تجهل الاستقرار** .

ولما كانت تجربة الشاعر تتميز دائما بالخصوصية ، فإن لغته ، التى هى تجسيم لهذه الخصوصية ، لابد أن تتصف بنفس الصفة ؛ فكل شاعر يخترع لنفسه لغته الخاصة ؛ وهى فى الوقت نفسه لغة متجددة .

على أن أنسى الحاج يحدد مصدرا آخر لهذه الخصوصية . فهو يرى **أن كل شاعر ينطوى على مجموعة كبيرة من الإيقاعات ، بل على بحر من الموسيقى ، وأنه فى هذا البحر تختلط الموروث والمكتسب ، باللاشعورى**

والأصيل والخام ، لتعيد كلها تشكيل موسيقى خاصة ، تسكن أو تضج فى وجدان الشاعر ، وتكتسب هويته . ولغة الشعر تعبير عن تلك الموسيقى الداخلية ، التى لا يمكن إلا أن تكون خاصة بصاحبها(٥٦) . فهنا تبدو هذه الموسيقى الداخلية ، التى تكتسب هوية وجدان الشاعر ، هى المسئولة عن خصوصية لغته ، من حيث إنها تعبر عن تلك الموسيقى الخاصة . ومع ذلك فإنه فى حقيقة الأمر لم يبعد كثيرا عما قال به غيره من الشعراء من ارتباط لغة الشاعر فى خصوصيتها بتجاربه الخاصة .

فالموسيقى التى يتحدث عنها «الحاج» فى هذا السياق تشير ـ فى فهمها الأخير ـ إلى حركة وجدان الشاعر . وهذه الحركة ـ فى فهمها الأخير كذلك ـ ليست سوى أثر للانفعال بالأشياء ، ومحاولة التغلغل فى بواطنها والكشف عن وجوهها الأخرى ؛ أى أنها أثر للمعاناة والتجربة . **وهكذا تئول اللغة آخر الأمر إلى التجربة ونوعيتها** ؛ وكل ما هنالك هو أن الشاعر ربط بين لغة القصيدة ومرحلة متأخرة من مراحل اكتمال التجربة ، هى مرحلة تشكل الإيقاع الملائم لها شيئا فشيئا إلى أن يعيه الشاعر وعيا كافيا .

فى هذه الحالة يرد الكلام على نفس الشاعر فى شكل أصوات مجردة ، تنتظم فى ذلك الإيقاع ، قبل أن تأخذ الكلمات صورتها المقطعية المحددة . ومن هنا سمعنا نزار قبانى يقول : «**أفكر بالنغم قبل أن أفكر بمعناه ، واركض وراء رنين الكلمات قبل الكلمات**»(٥٧) .

ومن كل هذا يتضح لنا أن هناك انسجاما تاما بين مفهوم الشعراء للإبداع الفنى وللتجربة ، ومفهومهم للغة حين توظف فى بناء العمل الشعرى . فهذه العناصر جميعا متكاملة ، وهى لذلك تخضع لمنطق واحد فى التصور ، يجعلها غير قابلة لأن تحكمها أفكار ثابتة ، أو تقيدها مبادئ مطلقة . فالشعر إبداع متجدد على الدوام ، على مستوى التجربة وعلى مستوى اللغة سواء .

ـ ٧ ـ

ويبقى أن العمل الشعرى ـ ككل عمل فنى ـ لا يتحقق وجوده إلا عند دخول طرف ثالث إلى الميدان ، هو المتلقى ؛ فبدون المتلقى لا يلتقى طرفا الدائرة . وكل مبدع لأى عمل فنى إنما يبدع وفى ذهنه صورة جمهوره ، قد يقل عدده أو يكثر ، وقد يكون حاضرا فى مكان ما ، اتسعت رقعته أو ضاقت ، أو يكون غائبا فى ضمير الزمن . وحضور هذا الجمهور ـ حتى وإن كان تصوريا محضا ـ فى ذهن الشاعر إنما يلعب دورا مهما فى إنجازه لعمله .

وفى كتابات نزار قبانى بصفة خاصة إلحاح على تأكيد هذه المعانى . فهو يؤكد أهمية الطرف الثالث ـ المستقبل ـ حين يقول : «**الشعر خطاب نكتبه للآخرين ؛ خطاب نكتبه إلى جهة ما . والمرسل إليه عنصر هام فى كل كتابة ؛ وليس هناك كتابة لا تخاطب أحدا ، وإلا تحولت إلى جرس يقرع فى العدم**»(٥٨) ثم هو يبرز أهمية هذا الطرف الثالث بالنسبة إليه هو نفسه ، حين يقول : «**الناس هم البداية والنهاية فى كل كلمة تطرح على الورق ... إنهم المرآة التى أرى فيها أبعاد وجهى . وأنا بدون الآخرين لا وجه لى**»(٥٩) . وأيضا فقد أكد الدور الإيجابى للطرف الثالث ـ أى الجمهور ـ فى البلوغ بالعملية الشعرية إلى حالة التحقق الفعال . «**الآخرون هم الآلات الرئيسية فى تنفيذ السمفونية الشعرية . هم الذين يترجمون نزوات الشاعر وأشواقه ، ويحولونها من أشكال موسيقية مرسومة على الورق ، إلى اهتزازات مسموعة**»(٦٠) . ومن قبل كان قد ألمح إلى ضرورة الالتحام بين المبدع والمتلقى ـ أو المرسل والمرسل إليه ـ حتى تبلغ عملية النقل الشعرى غايتها(٦١) . وكل هذا يؤكد أن المقصود إليه بالخطاب الشعرى يلعب دورا متعدد المستويات بالنسبة إلى الشاعر وبالنسبة إلى النص الشعرى .

ولن تثير هذه التصورات خلافا بين شعرائنا المعاصرين ، ولكن الخلاف يبرز حول ما يترتب عليها من نتائج . وأبرز هذه النتائج يتعلق بمشكلة الفهم . فهل من واجب الشاعر أن يحرص على أن يكون شعره مفهوما من الجمهور ؟

إن الإجماع يكاد ينعقد بين الشعراء المعاصرين على أن الشعر ليس صيغة معرفية مباشرة ، يراد منها نقل معلومات محددة إلى المتلقى ، تقتضى درجة عالية من الدقة والوضوح . ومع ذلك يصر نزار قبانى على **أن الجمهور ـ لكى يحب ويستأنس ـ لابد له من فهم ما يقال له**(٦٢) . هذا فى الوقت الذى يرى فيه أدونيس أن القصيدة العظيمة «**لا تكون حاضرة أمامك كالرغيف أو كأس الماء ، وهى ليست شيئا مسطحا ، تراه وتلمسه وتحيط به دفعة واحدة . إنها عالم ذو أبعاد ، عالم متموج ، متداخل ، كثيف بشفافية ، عميق بتلألؤ ، تعيش فيها وتعجز عن القبض عليها ؛ تقودك فى سديم من المشاعر والأحاسيس ؛ سديم يستقل بنظامه الخاص . تغمرك ، وحين تهم أن تحضنها تفلت من بين ذراعيك كالموج**»(٦٢) وكل هذا يؤكد أن مسألة «**الفهم**» ليست مطروحة فى مجال الشعر ؛ لأنه إذا كان التصور القديم يرى فى القصيدة عملا قابلا للفهم فلأن بنية القصيدة نفسها ، من حيث هى تعبير عن شئ ، أو وصف لشئ ، كانت تبرر ذلك التصور . كان الشاعر يكتب القصيدة فى «**موضوع**» معين ، هو فى حقيقة الأمر سابق على القصيدة . و «**الموضوع**» يتطلب الفهم ، وهو قابل لذلك . أما القصيدة المعاصرة فهى ـ كما وصفها أدونيس ـ سديم من المشاعر والأحاسيس ، وعالم متعدد الأبعاد ، ومن ثم فإن القارئ لا ينبغى له أن يبحث فيها عن موضوع محدد لكى يتعرفه ، بل يكفى أن يلقى بنفسه فى غمارها ، وأن يسبح فى عالمها .

ولكن الدخول إلى عالم القصيدة لم يعد أمرا ميسورا دائما ، وذلك نتيجة لغلبة الضبابية على رؤيا الشاعر التى تنبسط على مساحة هذا العالم ، وبالأحرى على وسيلة التوصيل وهى اللغة . وقد يقال إنه لا مهرب للشعر أو الشاعر من ذلك ؛ لأنه مادامت الرؤيا مغايرة كل المغايرة لما هو مألوف ، وكانت اللغة المستخدمة خاضعة لطبيعة هذه الرؤيا ، فإنه من الطبيعى أن يغلف القصيدة إطار من العتمة ، يجعل الولوج إلى عالمها شاقا .

وهنا يتساءل نزار قبانى فيقول : « **هل التعتيم هو الشرط الأساسى لتأكيد ثقافة الشاعر وغنى عوالمه الجوانية ؟ وبكلمة أخرى : هل غموض الرؤية ، وغموض الوسيلة ، وغموض طريقة العرض ، هى معيار أهمية الشعر وأهمية الشاعر ؟** »(٦٣) . وسياق كلامه بعد ذلك يعنى الإجابة بالسلب عن هذه الأسئلة . وهو فى استنكاره لذلك كله ما يزال منسجما مع فكرته فى ضرورة أن يكون الشعر قابلا لأن يفهمه الناس .

ولا ينكر أدونيس أن الغموض فى القصيدة قد يكون ناشئا عن الإفراط فى التعمية ، والاستغراق فى الأحاجى النفسية . أو عن العبث الفارغ . فإذا غلب على القصيدة الغموض نتيجة لذلك فإنها تعجز عن أن توحى أو تثير ، ولا تعود من الشعر فى شئ . ولكنه إذ ينكر هذا الغموض الخاوى المفتعل لا يفئ إلى فكرة الوضوح المألوف ؛ فما تزال القصيدة الواضحة بهذا المعنى ، التى لا تنطوى على سر ، أو تغوص فى عمق أبعد ما تكون عن الشعر(٦٤) . فإذا كان الغموض المفتعل مرفوضا فى الشعر فإن الوضوح المطلق مرفوض كذلك . ويبقى بعد ذلك أن قدرا من الغموض لا مناص منه فى الشعر ، ولا حيلة للشاعر فيه .

كتب السياب فى إحدى رسائله إلى خالد الشواف يقول : « **كنتَّ فى كثير من الأحيان تأخذ علىّ الغموض فى شعرى ، ولكنى أدركت الآن أن ذلك الغموض كان العقدة المسحورة التى أوجدتها يد العاطفة فى ساعة جنون ، إذا انحلت فقد الطلسم ما كان يحمل من تمتمات عبقر** »(٦٥) . وهذا التقرير يؤكد لنا أن الغموض يقع فى الشعر ، لا لأن الشاعر أراده ابتداء ، بل لأن « **جنون الإبداع** » **قد ساقه إليه سوقا ، وفرضه عليه فرضا . ويبقى هذا الغموض هو موطن السحر فى القصيدة .**

والآن ، ترى هل كان نزار قبانى وهو يتحدث عن مشكلة التوصيل وعن ضرورة أن يفهم الجمهور ما يلقى إليه من شعر ـ هل كان غافلا عن التحول الذى طرأ على طبيعة القصيدة المعاصرة حتى أصبح الغموض سمة من سماتها المميزة ؟

من الغريب أنه يشخص القصيدة المعاصرة تشخيصا دقيقا لا يكاد يختلف فيه عن غيره من الشعراء الذين رأوا فيها عالما غريبا متعدد المستويات ومعقدا . فهو يرى أن « **التحول فى الحركة من البرانية إلى الجوانية ، ومن يقين الحواس الخمس إلى شطحات الحلم وتركيبات العقل الباطن ، ومن اللمس بأصابع اليد إلى اللمس بأصابع الحدس . ومن الإضاءة البدائية المباشرة إلى الإضاءة العصرية التى تتقن لعبة الظل والتمويه ، جعل للقصيدة الحديثة أكثر من بعد واحد** »(٦٦) . وهذا معناه بوضوح أن القصيدة لم تعد تعطى نفسها فى يسر ؛ لأنها تتحرك فى عوالم غامضة بطبيعتها ، وتعتمد على القفزات الحدسية التى تقطع على الدوائر النسقية والتسلسل الملازمين للفكر الواضح المنظم ، وتتعدد ـ نتيجة لذلك ـ أبعادها المعنوية . فماذا يبقى بعد ذلك لكى يعترف نزار بأن الغموض فى القصيدة المعاصرة أصبح سمة لا مفر منها ؟! ربما كان اختلاف أزمنة كتابته ، الذى رافق تطور تجربته الشعرية نفسها ، هو ما يفسر لنا تأرجحه بين مستويين مختلفين من التصور .

ـ ٨ ـ

ثم يفضى بنا الحديث عن مشكلات التوصيل إلى النظر فى مهمة الشعر وغايته كما تتمثلان فى تصورات الشعراء من خلال كتاباتهم .

وقد رأينا من قبل غلبة الميل لدى هؤلاء الشعراء إلى النظر إلى الشعر بمعزل عن الهدف المعرفى التقليدى ، فماذا عن الهدف الأخلاقى ؟

يرى صلاح عبد الصبور أن غاية العمل الفنى هى الظفر بالنفس ، منطلقا فى هذا من إحدى المقولات الصوفية . وهذا **الظفر بالنفس** هو ـ فى المحل الأول ـ **ظفر أخلاقى**(٦٧) . إنه محاولة لاكتشاف الذات والتوحد معها فى بنية سعيدة منسجمة .

والشعر عند نزار موقف أخلاقى من كل الأشياء ومن كل الأحياء إنه **طهارة من الداخل وطهارة من الخارج**(٦٨) . أو هو ـ بعبارة أخرى ـ الصدق مع النفس ، والصدق مع الآخرين . وبغيرهما يصبح الشعر زيفا وخيانة للنفس وللحياة .

هذا الهدف الذى يطرحه الشاعران يذكرنا بفكرة التطهير الأرسطية ، ولكنهما لم يكونا ليقنعا بأن هذا التطهير هو غاية الغايات من الشعر . فالشعر كذلك مسئولية . إنه احتراق ـ كما يقول شوقى بغدادى ـ **يطمح إلى أن يحارب كل فساد العالم**(٦٩) . فحين يصبح الشعر هو قدر الإنسان ، يدرك ـ مع مضى الزمن ـ خطورة أن يكون شاعرا ، وذلك لنمو وعيه بمسئولية الكلمة الشاعرة(٧٠) .

ولكن ما حدود هذه المسئولية ؟

إن الشعراء ـ فى الأغلب الأعم ـ لا يرون فى أنفسهم مصلحين مسئولين عن إصلاح الكون ، ولكنهم إذ يشعرون بالألم لفساده واختلاله وزيفه ، وينجحون فى نقل هذا الشعور إلى الآخرين ، يكونون قد بذروا بذور التمرد عليه . وهم إذ يمضون يتغنون بمجموعة من القيم الإنسانية ، كالصدق والعدالة والحرية والكرامة ، يكونون قد حفروا فى الضمائر أنبل ما يناضل الإنسان من أجل تحقيقه . وحين يشحن الشعر النفوس بالألم والأمل ؛ الألم لما هو قائم ، والأمل فى يوم جديد ومستقبل مشرق ، فإنه يكون قد أوفى بوعده ، وحمل مسئوليته . إنه يدخل على النفوس البهجة حقا ، ولكنها ـ كما يقول عبد الصبور(٧١) ـ **بهجة مراوغة ومزعجة ، تتسلل إلى القلب ، فإذا امتزجت به استحالت قلقا محرقا ، وشجى دافقا ، وتوقا مجهولا إلى آفاق عميقة غامضة .**

إن القيمة الأخلاقية للشعر إذن تتمثل أيضا فى أنه رافض دائما لما هو كائن ، مستشرف دائما لما ينبغى أن يكون . وفى هذا يفترق طريقا الشعر والسياسة . ذلك **أن السياسة** ـ كما يقول أودونيس(٧٢) ـ **قد تقبل كل شئ ، كل لحظة ، فى حين أن الشعر يعيد النظر كل لحظة فى كل شئ . والسياسة تعنى بالعمل ، فى حين يعنى الشعر بالكشف . وتهتم السياسة بالتنظيم والدعاوة ويهتم الشعر بتهديم الأطر الجامدة ، والتطلع إلى مجال أرحب . وللشاعر الحلم والرؤيا ، وللسياسى التخطيط والتطبيق . والحرية للشاعر مطلقة ، وهى للسياسى صيغة أو معادلة أو وعد .**

وفى الوقت الذى يفترق فيه طريقا الشعر والسياسة يوحد الشعراء بين الشعر والثورة . فالثورة والإبداع الفنى عند البياتى [٧٣] كلاهما «**عبور من خلال الموت**» ، حيث الإنسان «**يموت بقدر ما يولد ، ويولد بقدر ما يموت**» . والثورى – عنده – يخلق إنسان المستقبل ، والشاعر يخلق شعر المستقبل ؛ لأنهما عندما يبدعان الواقع ويعيدان خلقه ، لا يبدعانه أو يعيدان خلقه أو يغيرانه لكى يقعا فى شركه ، ويصبحا انعكاسا له فى صورته الجديدة ، بل لكى يتخطياه ويتجاوزاه إلى المستقبل .

وهذه المعانى نفسها تطالعنا بشكل مقارب كل المقاربة عند نزار [٧٤] . فهو يرى أن الثورة فعل جديد وكلام جديد فى آن واحد ؛ أى أنها تطبيق ورؤيا . ومن ثم يصعب عليه أن يتصور ثورة جديدة تعيد نفس الكلام القديم . ومن ثم أيضا كان **على القصيدة العربية أن تنسجم مع الثورة أو تستقيل ؟ أن تتقدم نحو المستقبل أو تدفن نفسها فى ضريح التاريخ وتتحول إلى ذكرى .**

ويطرح أدونيس [٧٥] نفس التصور وإن دخل إليه من مدخل آخر . **فهو ينظر إلى القصيدة بوصفها عملا مجاوزا للتاريخ وإن ارتبط** بلحظة تاريخية بعينها . ويرى أن النظام يرتبط جوهريا بالحاضر المباشر ، فى حين ترتبط القصيدة – بحكم بنيتها وكثافتها المعنوية وتعدد أبعادها – بالأزمنة **كلها** ، وتظل فى حالة تحول مستمر . ثم يخلص من هذا إلى أن **الشعر يتوحد مع الثورة عندما تكون فى حالة حركة مستمرة ، وتجدد دائم ، ولكن هذه الوحدة تتخلخل عندما تتحول الثورة إلى نظام .**

هذا الربط بين طبيعة الشعر وطبيعة الثورة إنما يراد به تأكيد تجدد الشعر دائما ، ورفضه لأى تجميد له فى أنساق وطرز ثابتة . وهو بذلك يعد نفيا لأى أخلاق نفعية .

° ° °

وبعد ، فهذه سياحة فى كتابات عدد من شعرائنا المعاصرين عن الشعر ، توقفت عند مجموعة من تصوراتهم المتعلقة بمفهوم الشعر لكى تسلكها فى نسق متكامل ، يكشف لنا على مدى خصب هذا المفهوم ومدى عمق الوعى لدى هؤلاء الشعراء بطبيعة عملهم . ولا شك أن هناك تفصيلات أخرى فى كتابات هؤلاء الشعراء ، لم تتوقف عندها هذه السياحة وإن كانت لها أهميتها ؛ فلم يكن الهدف الأول من هذه السياحة هو عرض كل فكرة وردت فى كتابة أى شاعر ومناقشتها ، بل كان التعرف على الإطار العام الذى تنتظم فيه مجموعة من الأفكار الأساسية لطائفة من الشعراء حول الشعر ، سواء تطابقت أو توازت أو افترقت أو تقاطعت . ولعله قد صار من الواضح ، فى هذه الحدود ، أن كثيرا من هذه التصورات ينطوى على إمكانات نماء وتفتح لاحد لها ، تلقى بمسئولية جديدة على عاتق النقد والنقاد .

هوامش

(١) نزار قبانى : قصتى مع الشعر – بيروت ١٩٧٣ ، ص ١٩

(٢) نفسه ص ٢١

(٣) نازك الملائكة فى قضايا الشعر المعاصر ، وسلمى الخضراء الجيوسى فى
Trends and Movements in Modern Arabic Poetry

(٤) نزار : نفسه ، ص ٢٢

(٥) صلاح عبد الصبور : حياتى فى الشعر – دار العودة ، بيروت ١٩٦٩ ، ص ٨

(٦) نفسه ، ص ١٠

(٧) نزار : نفسه ص ١٨٦ – ١٨٧

(٨) انظر : Frank Lestrinjant : Remanece du Blanc - Revue d'Hist. Litt.; Jan. - Febr. 1981.
وانظر فى هذا العدد من «فصول» عرض الدوريات الفرنسية .

(٩) نزار : نفسه ، ص ١٨٨ .

(١٠) نفسه ، ص ١٩١

(١١) نفسه ، ص ١٨٩

(١٢) حياتى فى الشعر ، ص ١٢

(١٣) قصتى مع الشعر ، ص ١٨٨ – ١٨٩

(١٤) راجع كتابات رولان بارت وريفاتير على وجه الخصوص .

(١٥) أبرز تطبيق عملى لهذا التصور يتمثل فى دراسته «ابن الرومى : حياته من شعره» .

(١٦) أدونيس : زمن الشعر – دار العودة ، بيروت ١٩٧٢ ، ص ١٢

(١٧) حياتى فى الشعر ، ص ٤٦

(١٨) عبد الوهاب البياتى : تجربتى الشعرية – منشورات نزار قبانى ، بيروت ١٩٦٨ ، ص ٣٥

(١٩) نفسه ، ص ٥٢

(٢٠) حياتى فى الشعر ، ص ٣٩

(٢١) زمن الشعر ، ص ١٣

(٢٢) حياتى فى الشعر ، ص ٥٨

(٢٣) زمن الشعر ، ص ٩

(٢٤) نفسه ص ١٢

(٢٥) تجربتى الشعرية ، ص ٣٢

(٢٦) سميح القاسم : عن الموقف والفن ، حياتى وقضيتى وشعرى – دار العودة ، بيروت ١٩٧٠ ص ١٠٧

(٢٧) حياتى فى الشعر ، ص ٣٥

(٢٨) نفسه ، ص ٣٧

(٢٩) زمن الشعر ، ص ٢٧

(٣٠) نزار قبانى : عن الشعر والجنس والثورة – بيروت ١٩٧٣ ، ص ١٢

(٣١) زمن الشعر ، ص ١٣

(٣٢) حياتى فى الشعر ، ص ١٠٢

(٣٣) نفسه ، ص ١١٩

(٣٤) تجربتى الشعرية ، ص ٣٣

(٣٥) يقصد أدونيس وأنصاره .

(٣٦) تجربتى الشعرية ، ص ٤٣

(٣٧) حياتى فى الشعر ، ص ١٩

(٣٨) نفسه ، ص ٢٩

(٣٩) قصتى مع الشعر ، ص ١٩

(٤٠) نفسه ، ص ٦١

(٤١) زمن الشعر ، ص ١٧

(٤٢) رسائل السياب ـ دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٧٥ ، ص ٨٥

(٤٣) نفسه ، ص ٨٥

(٤٤) قصتى مع الشعر ، ص ١٧٩

(٤٥) الشعر قنديل أخضر ـ المكتب التجارى ، بيروت ١٩٦٣ ، ص ٣٥

(٤٦) تجربتى الشعرية ، ص ١٨ ـ ١٩

(٤٧) زمن الشعر ، ص ١٦

(٤٨) مثل الاتجاه السيريالى .

(٤٩) تجربتى الشعرية ، ص ٢٥

(٥٠) انظر زمن الشعر ، ص ٤٧ ، ١٥٩ ، ٢٠

(٥١) نفسه ، ص ١٩

(٥٢) نفسه ، ص ٤٧ وانظر أيضا ص ٢٤٣

(٥٣) الشعر قنديل أخضر ، ص ١٠٧

(٥٤) عن الموقف والفن ، ص ٩١

(٥٥) فى مقدمته لديوانه المسمى «لن» ـ دار الكتب العصرية ، بيروت ١٩٦٠ ، ص ١٤

(٥٦) انظر حوارا مع أنسى الحاج فى مجلة «الموقف الأدبى» ـ العدد ٨ سنة ١٩٧٤ ، ص ١١٥

(٥٧) قصتى مع الشعر ، ص ٦١

(٥٨) نفسه ، ص ١٥٧

(٥٩) عن الشعر والجنس والثورة ، ص ٢٨

(٦٠) الشعر قنديل أخضر ، ص ١١٤ ـ ١١٥

(٦١) نفسه ، ص ١١٣ ـ ١١٤

(٦٢) زمن الشعر ، ص ٢٣٥

(٦٣) قصتى مع الشعر ، ص ٥٣

(٦٤) زمن الشعر ، ص ٢٤ ـ ٢٥

(٦٥) رسائل السياب ، ص ٥٠

(٦٦) قصتى مع الشعر ، ص ١٨١

(٦٧) حياتى فى الشعر ، ص ١٧

(٦٨) قصتى مع الشعر ، ص ١٦٤

(٦٩) مقدمته لديوانه «ليلى بلا عشاق» ـ دار الكلمة للنشر ـ بيروت ١٩٧٩ ، ص ٩

(٧٠) نفسه ، ص ٥

(٧١) حياتى فى الشعر ، ص ١٨

(٧٢) زمن الشعر ، ص ١١٦

(٧٣) تجربتى العشرية ، ص ٣٠ ـ ٣١

(٧٤) قصتى مع الشعر ، ص ١٧٧

(٧٥) زمن الشعر ، ص ١٥٣



لغة الشعر المعاصر

نموذج تطبيقي

محمود الربيعي

-١-

من الأمور المستقرة فى بعض الأذهان ـ والتى تحتاج إلى مراجعة ـ أن اللغة وسيلة لغاية ما. وتصبح هذه المسألة مقلقة للناقد الأدبى حين تتجاوز حدود الذهن العادى، وتطفو فى أذهان بعض دارسى الأدب، فيترتب عليها من التقسيمات الغريبة ما يترتب؛ من مثل «اللفظ والمعنى»، و«الشكل والمضمون»، و«القالب والمحتوى»، وما إلى ذلك. ويصرف هذا دارس الأدب عن جوهر مهمته، وهو تفسير العمل الأدبى، والكشف عن قيمته، وذلك لأن هذا الدارس حين يجعل نقطة انطلاقه مثل هذه الأمور ينقاد فى طريق بعيدة عن الطريق السوية، ويستنفد الوقت فى مصارعة قضايا وهمية، غافلا ـ بالطبع ـ عن القضايا التى ينبغى أن يدّخر لها كل جهده. على أن الأمر الأكثر خطورة ـ حتى من بذل الجهد فيما لا يفيد ـ هو أن نتيجة مثل هذا النوع من الدرس الأدبى ـ الذى ينطلق من منطلق مخطئ ـ لا تقتصر على صاحبها، وإنما تتجاوزه إلى غيره من الدارسين، وطلاب الأدب؛ فيتعمق النموذج غير المفيد. ومع تراكم المحاولات؛ لا ستسهال مثل هذا الطريق، نجد أنفسنا ـ فى نهاية المطاف، وكما هى الحال ـ أمام ركام من الدراسات، لا تسهم فى نهضة الأدب العربى وازدهاره، بل تتسبب ـ على العكس من ذلك ـ فى وعورة الطريق نحو هذا الازدهار، وتشكل سببا من أسباب الركود، ومظهرا من مظاهره.

إن التفكير فى اللغة على أنها وسيلة لأداء المعانى أمر منقوض حتى فيما يتصل بالنثر الأدبى [١]، وأما فى الشعر فاللغة ـ على وجه اليقين ـ ليست وسيلة لأداء شىء ما بمقدار ما هى غاية فى حد ذاتها. [٢] والشاعر يبحث عن المعنى، ويعثر عليه، ويبنيه بناء شعريا من خلال اللغة، وفى أثناء صراعه معها، وليس ثمة معان شعرية كائنة خارج التركيب اللغوى للشعر، كما أنه ليس ثمة معنى يتكامل دون بحث باللغة، ودون إعادة تشكيل العلاقات اللغوية ـ الموجودة والمبتدعة ـ فى نسق خاص، أو هيئة خاصة. ولا أعنى بهذا أن كل قصيدة جيدة تقدم اللغة على نحو جديد مطلق، وإنما أعنى أن كل قصيدة جيدة تقدم اللغة فى سياق خاص بها، ويصدق هذا على الكلمات [٣]، كما يصدق على العبارات، والتراكيب، والرموز، والصور، وما إلى ذلك.

وإذن فنحن إذ نواجه القصيدة نواجه لغة معينة، وهذه اللغة مليئة بالمعنى بطبيعة الحال، ولكن علاقتها بمعناها ليست علاقة الإناء بما فيه، وإنما هى علاقة الشىء بذاته ـ إن صح التعبير ـ أى أن اللغة فى الشعر هى المعنى ذاته؛ وذلك أن هذا الذى نسميه معنى لا يمكن التفكير فيه على الإطلاق إلا من خلال فحص تطور البناء اللغوى فى القصيدة، ومن العبث الإصرار على الحصول عليه بمعزل؛ إنه يشبه عروق الذهب فى المنجم، وعنصرى الأكسوجين والأيدروجين فى الماء؛ وكما أنه لا يمكن الحصول على الذهب إلا بفك النظام القائم للتربة، والحصول على عنصرى الماء إلا بالتخلى جملة عن هذا الكائن الماثل ـ الذى هو الماء ـ لا يمكن الحصول على المعنى منعزلا فى القصيدة إلا إذا ضحينا بالقصيدة ذاتها.

ومعنى هذا كله أننا لا نواجه فى الشعر «مضمونا» يمكن أن نفصله عن «شكله»، كما أننا لا نواجه «مضمونا» لا يمكن أن نفصله عن «شكله»، بل نواجه — على التحقيق — بناء لغويا، يتشكل بالتدريج، وينمو — حتى يكتمل — أمام أعيننا. وهو — إذ يتشكل، وينمو، ويكتمل، يكشف لنا — بنسيجه هو، وبسياقه هو، لا بأية اعتبارات من خارجه — عن معناه؛ ذلك المعنى الفريد الذى لا يمكن أن يكون قد تحقق من قبل فى شعر آخر (وإن بدا — على السطح — أن ثمة معانى تتشابه فى الشعر الجيد هنا وهناك).

حقا إن القصيدة الجيدة تكشف خلال الرحلة التى يقطعها معها القارىء الناقد عن قيم روحية وذهنية بعيدة المدى، ولكن هذه القيم جميعا تتولد من لغة القصيدة. والقارىء الذى يستنتج من الشعر شيئا لا تنشئه لغة هذا الشعر لا يقرأ الشعر، وإنما يقرأ أفكاره الخاصة!

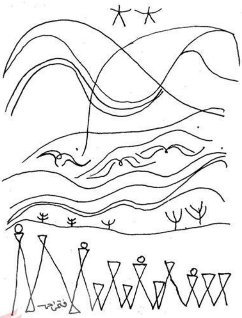
وقد يقال إن هذا النهج فى قراءة الشعر لا يسعفنا فى كل الأحوال، وإن ثمة شعرا جيدا يند عنه، ولا يأتى فيه هذا النوع من التناول بنتائج ذات فائدة مؤكدة. وقد عرض **وليم امبسون** لهذه النقطة، وعلق عليها قائلا: إن موقف الناقد الأدبى الذى يستخدم نهج التحليل اللغوى فى الشعر كموقف العالم الذى يريد تطبيق مبدأ «الحتمية» على العالم؛ فقد لا يكون مثل هذا النهج قابلا للتطبيق فى كل جانب، وقد يكون قابلا للتطبيق، ولكنه لا يفسر كل الظواهر، ومع ذلك فعلى مثل هذا الناقد أن يفترض حين يتناول عملا ما أن هذا النهج قابل للتطبيق على هذا العمل بعينه، كما أن عليه أن يشرح ما يحاول فعله شرحا وافيا.(٤)

تلك ملاحظات يسيرة فى النهج اللغوى، وأحسب أنها لا تثير خلافا كبيرا، ولكن النتائج التى يمكن أن تترتب على الموافقة عليها، وعلى تطبيقها فى قراءة الشعر، أوسع، وأشد تعقيدا مما قد توحى به هذه الملاحظات لأول وهلة. من هذه النتائج مثلا ضرورة النظر إلى القصيدة على أنها مغامرة فى مجال التعبير باللغة، وواجب الناقد أن يصف هذه المغامرة وصفا مستقصيا، ويحدد معالمها، ويلقى الضوء على سماتها وخصائصها، كما أن واجبه أن يكشف فى جلاء عن معانى هذه المغامرة، الكائنة والمحتملة. ومن هذه النتائج ضرورة أن يستقر فى النفوس أن الشاعر لا يمتلك رصيدا — ثابتا أو غير ثابت — من التجارب المُعَدَّة التى تحملها لغته إلى الآخرين، وإنما يمتلك طاقة خاصة فى استخدام اللغة، تجعله قادرا دائما على رؤية علاقاتها فى ضوء جديد. وهو إذ يستخدم اللغة على هذا النحو يكشف لقراء شعره — على اختلاف أزمنتهم وأمكنتهم — عن نُظُم شعرية — روحية ومعنوية — لم تجلب إلى دائرة وعيهم من قبل. ولا يعنى هذا أن هذه النظم لم تكن موجودة فى تراثهم، أو فى الحياة من حولهم، وإنما معناه أن هذه النُظُم لم تأخذ من قبلُ طريقها إليهم بأبنيتها اللغوية تلك، وبذات العلاقات التى هى عليها، فى هذه القصيدة أو تلك من شعر هذا الشاعر.

إن القصيدة موضوع لغوى من نوع خاص، واللغة توظف فيها على نحو متميز. ولكى نضع أيدينا على هذا التميز علينا أن نولى اهتماما خاصا للوحدة اللغوية للعمل الشعرى؛ من المعجم الشعرى، والتركيب، والنحو، والمجاز، والتكثيف، والتصوير، وما إلى ذلك.(٥) وفى سبيل أداء هذه المهمة لابد أن تقرأ القصيدة قراءة كاشفة، ترصد فيها المعالم اللغوية، وتوصف هذه المعالم، وتحدد العلاقات، وكيف تعمل داخل الشعر، ويبحث من خلال كل ذلك — ومن خلال غيره من ضروب التحليل اللغوى — عن المعنى الشعرى للقصيدة. وإذ تغطى القراءة مساحة واسعة فى مجال التحليل اللغوى، وتستخرج الاحتمالات المتعددة للبنية الشعرية، تكون قد كشفت — فى الوقت ذاته — عن قيمة القصيدة؛ ذلك لأن الشعر الجيد يكشف من ذات نفسه على قدر ما يعطيه الناقد الفحص المستقصى، ومن تقليب الأمور فيه على وجوهها.

وثمة أمور تجب مراعاتها كى يحقق هذا النهج من النظر فى الشعر معناه وغايته. ويهمنى هنا أن أشير إلى أمرين من هذه الأمور: الأمر الأول أنه لابد أن يؤخذ للتحليل قصيدة كاملة؛ فالأبيات المفردة، وحتى الأجزاء والمقاطع مهما طالت، لاتفى بالغرض أبدا. ذلك لأن لب هذا النهج من القراءة هو الكشف عن الطريقة التى يتوصل بها إلى بناء كيان شعرى كلٍّ، ونحن إذا اقتصرنا على جزء أو أجزاء من هذا الكل (الذى هو القصيدة) فقد هذا النهج معناه، وضاعت خيوطه — بالقطع — من أيدينا.(٦) والأمر الثانى أنه لا ينبغى أن يفقد كل من الناقد وقارئه الصبر أبدا؛ فالناقد ينبغى أن يطيل الوقوف عند القصيدة، ويحاول أن يستخرج منها أكبر قدر مما يمكن أن تعطيه، والقارىء ينبغى ألا يمل صحبة الناقد، وما يعرضه عليه من ظواهر واحتمالات، كما أنه ينبغى ألا يستحثه إلى مغادرة «الحيثيات»، والقفز إلى «الأحكام».(٧) والمهم فى هذا كله أن الناقد والقارىء يجب أن يكونا داخل النص، وأن الحديث كله يجب أن يكون «فى القصيدة» لا «عن القصيدة». ومن شأن ذلك أن يخلق مثلثا متساوى «الأضلاع» ومتوازنا، من: **القصيدة، والناقد، والقارىء**.

وليس معنى هذا أبدا أن يوافق القارىء دائما على كل ما يقدمه الناقد من ضروب التحليل، ووجهات النظر، وألوان الاستنتاج، وإنما معناه أن يكون الناقد دائما واضحا، وصريحا، وأمينا، وأن يكون القارىء مكترثا، ومتفهما. وقد يحس القارىء أن الناقد يواجهه بما لم يخطر له من قبل على بال، وعليه — فى هذه الحالة — ألا يأخذ كلامه مأخذ التسليم المطلق، ولكن من واجبه أيضا — بل من حق الناقد عليه، ومن حقه على نفسه — ألا يرفضه لأول وهلة. والموقف اللائق بكليهما وبالنص — فى هذه الحالة — أن يعود القارىء إلى النص من جديد فى ضوء ما قدمه الناقد من نظر، فإن وجده مقنعا قبله، وإن لم يجده مقنعا فعليه — قبل أن يطرحه بشكل نهائى — أن يسأل نفسه هذا السؤال: هل التمس الناقد لنظره هذا أمارات ودلائل من النص ذاته، أو تعسف تعسفا كليا — أو جزئيا — فى النظر أو الاستنتاج؟ وفى ضوء الإجابة المتأنية الأمينة، التى يجدها القارىء فى نفسه، تتحدد قيمة عمل الناقد، حتى ولو لم يبد مقنعا تماما للقارىء. وفى هذه الحالة ينبغى ألا يُطَّرح، بل يبقى ضربا من ضروب النظر، قد يجد فيه قارىء آخر — الآن أو فى المستقبل، وهنا أو هناك — ما يبتغيه. وإنى لأذهب إلى أبعد مما قدمت فأقول إن القارى قد يجد نفسه فى خلاف واسع جدا مع الناقد — فى جانبى التفسير والتقويم — ومع ذلك ينبغى عليه ألا يرفضه، وما الذى يفيده رفض الفكر المخالف سوى التمكين للرأى الواحد؟ إن النهضة الأدبية محتاجة إلى الاستماع إلى كل الأصوات، ومن الواجب



عدم طغيان صوت أدبي على صوت أدبي آخر . وقد لا تتضح قيمة الأشياء من فورها . وبذا يكون من الخير الاقتصار على محاولة استيعابها ، وتأجيل الحكم على قيمتها .

لقد جرّب الدارسون كثيرا من مناهج التناول الأدبي ، وكتبوا فيها صفحات تجل عن الحصر ، تناولوا العوامل المؤثرة في الأدب ، من سياسية ، واجتماعية ، واقتصادية ، وتناولوا موضوع «القضايا» ، و«الاتجاهات» ، و«المدارس» ، و«التيارات» . وبقيت العلة ماثلة للعيان ، وذلك في انصراف الناس عن القراءة الأدبية ، وعدم القدرة على تقدير الأدب حق قدره ، وإعطائه الدور اللائق به في توجيه حركة الحياة . وكان واحدا على الأقل من أسباب انصراف الناس عن الأدب أن الدارسين تحدثوا إليهم كثيرا «**عن الأدب**» ، وتحدثوا إليهم قليلا «**في الأدب**» . وحتى حين تحدثوا إليهم «في الأدب» كانت جهودهم تتبعثر في متاهات غير مفيدة (ولن أزيد في هذه النقطة على ما قدمته في مفتتح هذا الكلام) ، فهل آن الأوان لتوحيد القوى النقدية ، والاتجاه بها إلى فحص أكبر قدر من النصوص على أساس متفق على جدواه — في المرحلة الراهنة على الأقل — والخروج بعدد وافر من «وجهات النظر النصية» ؟ إنني — من جانبي — أؤمن إيمانا لا يتطرق إليه الشك بضرورة القيام بمثل هذه المهمة ، وأعتقد أن وجه حياتنا الأدبية سيختلف عندئذ — وإلى الأفضل — عما هو عليه الآن .

كانت مرحلة اختيار القصيدة التي جعلتها مادة لعملي هنا غاية في الصعوبة ، وكان إصراري على اختيار نص شعري مفرد سببا من أسباب هذه الصعوبة . لقد أردت أن أتيح لنفسي بذلك فرصة «**النظر الرأسي**» ، والبعد ما أمكن عن «**النظر الأفقي**» . ومن حق القارىء عليّ أن أضع أمامه مجموعة من الاعتبارات التي صاحبت اختياري لقصيدة «أروع من عينيك .. لا» لفاروق شوشة[8] ، وجعلها موضوعا للتناول :

أولا : ليست كل قصائد الشعر العربي المعاصر صالحة — عندي — لاتخاذها نماذج يطبق عليها النهج الذي تحدثت عنه ؛ فكثير من هذه القصائد يعلن بنفسه — بعد قراءة واحدة ، أو قراءتين اثنتين — عن أنه أدنى من أن يحقق نتائج يعتد بها في القراءة النقدية . وأرى أن الناقد الذي يدرك مهمته — وهي حمل صورة مؤثرة من أدب عصره إلى العصور اللاحقة — ينبغي ألا يتردد في طرح مثل هذه النماذج التي لا تستجيب للتحليل ، ومن ثم لا تقوم بدور ذي بال في تنشيط الخيال ، أو إرهاف الحاسة اللغوية ، أو الوقوف على دور الصياغة في تكوين معمار متوازن هو الشعر[9] .

ثانيا : يحفل الشعر العربي المعاصر — وهذا واضح وطبيعي — بعدد لا يكاد يحصى من القصائد الملائمة لأن تكون مادة يطبق عليها هذا النهج من القراءة ، وكل هذه القصائد صالح — من حيث المبدأ — لأن يكون مادة للتناول .

ثالثا : لا يعني اختيار قصيدة من هذا المستوى فضلها على غيرها من النماذج الصالحة الأخرى ، سواء أكانت هذه النماذج الأخرى لذات الشاعر ، أم لشاعر آخر (والحق أن مسألة «**الأفضلية**» **هذه لا تشغلني في** هذه المرحلة على الإطلاق) وإنما **يعني — فحسب — أنها مادة شعرية** رجح — بعد قراءتها عددا من المرات — **أنها وافية بالغرض المحدد الذي يمكن أن تختار من أجله** .

رابعا : كنت على استعداد كامل للتخلي عن المحاولة برمتها متى تبين لي — في أية مرحلة من مراحل العمل — أن المادة لم تعد صالحة للتطبيق . وغني عن البيان أن الفيصل في هذه النقطة هو وجود الافتعال والقسر — أو عدم وجودهما — في التحليل الشعري ؛ فإذا خلا العمل النقدي منهما دلّ ذلك على أن قاعدة الاختيار كانت صحيحة .

وقد تناولت القصيدة المشار إليها في ضوء ما قدمت ، وأعتقد أنها حققت غرضي الذي توخيته ، وواضح أنني لم أتخل عنها ، وذلك لأنها لم تتخل عني . وكان شغلي الأول تقديم وصف مستقصٍ للعناصر الأساسية لهذه القصيدة ، والكشف عن الطريقة التي بنيت بها ، والوصول إلى معانيها ، وإشاراتها ، من خلال بنيتها . ولم أصدر عليها أحكاما ، وإنما اتضحت قيمتها بقدر استجابتها — أو عدم استجابتها — لعوامل التطور والنمو التي اختارتها هي نفسها . وكان قريبا من ذهني — وأنا أعمل — كلام لكلينث بروكس ، أجمله فيما يلي :

«إن شغل الناقد الأساسي يتصل بمشكلة الوحدة ، ونوع التكامل الذي يشكله العمل الأدبي ، أو يخفق في تشكيله ، والصلة الكائنة بين الأجزاء المختلفة للعمل ، ودورها في بناء هذا التكامل . إن العلاقات المتصلة بالصياغة في العمل الأدبي قد تتضمن العلاقات المنطقية ، ولكنها تتجاوزها على سبيل القطع ، وإنه لا يمكن في العمل الناجح فصل الصياغة عن المضمون ، وإن الصياغة هي المعنى ، وإن الأدب في صورته النهائية مجازي ورمزي ، وإن السيطرة على ما هو «عام» و«عالمي» لا تتحقق عن طريق «التجريد» ، وإنما تتحقق عن طريق «المحسوس» ، و«الخاص»[10]»

° ° ° °

ـ ٢ ـ

«أرْوَعُ مِنْ عَيْنَيْكِ .. لاَ»

أروعُ من عينيك .. لا
النجمتان .. تهديان خطوىَ الأمين
منارتان .. تثقبان ظلمةَ السنين
لأهتدى إليك ..
وألمسَ الأمان فى يديك
وأعبرَ المدى الحزين ..
أروعُ من عينيك .. لا
سفينتى إلى مرافىء القمْر
وديعتى ..
وزادىَ الكبيرُ .. والسفر
على شعاعِ مقلتيك
بابسمةٍ مُهَاجرة
من عالمِ الأثير والصفاء
من روضةِ العَبيرِ والنقاء
وضيئةٌ .. وعاطرة

● ● ●

أروعُ من عينيك .. لا
شعاعى إلى المساء
ورحلتى إلى الضياء
جناحىَ المرفرفُ المحلقُ المفتون
وعالمى الخصيبُ باللحون ..
أقول : ما أبْهىَ وما أجْمَلا
أروعُ من عينيك .. لا

● ● ●

عند انكسارِ الضوءِ ثَمَّ موعدٌ لنا
نخطفه من قبضةِ الزمانِ والمكان
التائهان فى مسيرة العراء
فى لفحة الهجيرِ والصحراء
تقلُّبا ..
على مرافىء السلام والأمان
تغربا
عند انطباق الأفق ، والسماء
توشكُ أن تَهُم بالبكاء
سحابةٌ سخيَّةٌ معطاء
وديعةٌ تُظلُّنا
عند انكسار الضوء ثَمَّ موعدٌ لنا
عيناك فى الطريق كوكبان يهديان
يداك تمسحان رعشةَ الأحزان
تذكار ما مضى من الزمان
وتسكبان الظل والرحيقَ والحنان
فى الدربِ .. عند المنحنى ..
فَثَمَّ موعدٌ لنا ..

نخطفه من قبضة الزمان والمكان
أعودُ لا أذكرُ غيْرَ ملمس الأشواق
ورعشةً محْمومةً كأنها عناق
ولحظةً وحيدةً تضمنا ..
فأعبر السنين كى أراك ..

أعودُ تغرس اللحون فى جوانحى خطاك
رقيقةً
طليقةً
كأنها يداك ..
أعود ملء خافقى بريقُ مقلتيك
يضيئنى ..
يهتف بى
يضمّنى
يشدنى إليك
يكشف لى سبائكَ الأعماق
يا كنزىَ الفريد والوحيد
فى رحلة الهجيرِ والأشواق



ـ ٣ ـ

تقوم الجملة الافتتاحية فى هذه القصيدة ـ وهى جملة ـ «أروع من عينيك .. لا» ـ بوظيفة «الركيزة» التى تبدأ عندها الأمور ، ومنها تتفرع ، وإليها ترتد فى كثير من الأحيان . ولأنها كذلك فقد حظيت بدرجة عالية من التردد ؛ فجاءت بنصها فى القصيدة أربع مرات ، ثم بثت ـ معجبا وإيحاءات ـ فى ثناياها ، وقبل كل ذلك ، وفوقه ، اختيرت عنوانا للقصيدة بأكملها . وإذا كانت هذه العبارة كلها عبارة «مركزية» فإن «نواتها» هى كلمة «عينيك» ؛ فمن هذه الكلمة يتولد «الفعل الشعرى» مُشِعًّا ؛ يبدأ ، ويتطور ، ويتحول ، ويكمل فى نهاية المطاف .

وفى هذه الجملة الشعرية الافتتاحية تكمن مجموعة كبيرة من الأسئلة والأجوبة ، التى تكوّن جذور البناء الشعرى ، وأسسه ؛ فهاتان الماستان المتألقتان «عينيك» تنشران الضوء على السياج اللغوى المرن الذى يحيط بهما ، والذى هو صالح ـ لمرونته ـ للالتحام بما يرسى فوقها من قواعد ، وبما ينشأ عنها من أصول وفروع . ويتكون هذا السياج ـ كما هو ماثل ـ من أفعل التفضيل «أروع» الذى تنشر مادته الأصلية (روع) ظلال الجمال ، والدهشة ، والخوف ، كما يتكون من الحرفين «من» و«لا» . وآية مرونة هذا السياج أنه اتسع ليتضمن قدرا من الأسئلة ، والمقارنات ، والأجوبة ، التى تسمح بالسؤال المفترض «أروع من عينيك ؟» ، وبالجواب الحاسم المفروض «لا» .

وتحكم صيغة «التثنية» ـ فى هذه المرحلة المبكرة من القصيدة ـ اتجاه «المحاجّة الشعرية ، فهل ما نواجهه هنا «عينان ـ نجمتان» ؟ نعم . ولا ! نعم للثنائية . وللتألق . وللحيوية . ولما شئت من صفات فى هذا الاتجاه . ولا لما هو أبعد من تلك الصفات المتطورة ، فالرَّوْع مما تختص به العينان . وهذا ما يجعل من «لا» الحاسمة أمرا مؤثرا ، إذ يبدو أننا هنا نمارس لذة الانجذاب إلى الخوف ونطلب عنده الأمان .. ومعنى هذا أن الموقف الشعرى . القائم على التقابل بين العينين والنجمتين . ينهض على صفات بينهما . متعاونة فى الظاهر . ومصطرعة فى الأعماق . والتعبير «بأروع» هو الذى يجعل من الإشارة إلى «جاذبية الخوف» أمرا لازما . وفى هذا السياق جاءت «لا» سريعة . ومواتية ، فالنجمتان توفران الهداية والأمان «تهديان خطوى الأمين» . أما العينان «الأروع» فيوفران ـ مع ذلك ـ شيئا أبعد . وأشد تعقيدا . وهو ما أسميه «جاذبية الخوف» .

على أن التدرج فى التعبير من «العينين والنجمتين» إلى «المنارتين» يضع القارىء أمام تحول ما فى المحاجّة الشعرية . وتبدو «المنارة» للوهلة الأولى وكأنها تدفع بالتعبير الشعرى فى نفس الاتجاه . ولكن وصف المنارتين بأنهما «تثقبان ظلمة السنين» يومىء إلى منعطف جديد ، فعلى حين تطرد المنارة المادية ـ وهى مركز الضوء والتألق والحيوية المستمدة من الحركة الدائبة ـ وهى كذلك مركز الهداية الحسيّة ـ فى السياق مع العينين والنجمتين . تفتح الجملة التى تصف المنارتين الباب لتفسيرهما على أنهما رمز لشىء خطير هو الوسيلة الكاشفة فى طريق الباحث عن المعرفة الإنسانية . ويساعدنا على هذا الفهم دخول «الزمن» بثقله منذ هذه العبارة . ملوّنا إيحاء الكلمات والعبارات . ومساعدا على تطور المعنى الشعرى . بتوسيع دائرة احتمالات المعانى . وبث الوعى بما يمكن أن تشتمل عليه القيم التعبيرية من معان خبيئة .

ولنعد قراءة الأبيات الثلاثة الأولى من القصيدة فى ضوء ما تقدم لنجد أنها تحدد نوع شبكة العلاقات التى ستحكم تطور الخيوط الكبرى فى القصيدة . تلك الخيوط التى ستنسج أمامنا فى حذر منذ الآن . وتمتد خطوة خطوة :

أروع من عينيك .. لا

النجمتان .. تهديان خطوى الأمين

منارتان .. تثقبان ظلمة السنين

فإذا أعدنا قراءة الأبيات الثلاثة التالية لها . وهى :

لأهتدى إليك

وألمس الأمان فى يديك

وأعبر المدى الحزين

بان لنا مكانها بالنسبة للأبيات الثلاثة الأولى ، قيمة قيمة . وجزئية جزئية . فاتسق النسق . وتداعت الجزئيات مترابطة . وسأقوم ـ لإيضاح ذلك ـ بإعادة كتابة الأبيات الستة . موحدا فى الترقيم بين القيم المترابطة فيها . على أن ترابط الجزئيات على هذا النحو ينبغى ألا يُخل بما هو ملاحظ من الترابط العام الذى يحكم أطراف الأبيات كلها :

أروع من (١) عينيك .. لا

(١) النجمتان (٢) تهديان خطوى (٣) الأمين

(١) منارتان (٢) تثقبان ظلمة السنين

(٢) لأهتدى إليك

وألمس (٣) الأمان فى يديك

(٢) وأعبر المدى الحزين [(١١)] .

بعد هذه الموجة الأساسية التى مدّت فروعها فى حذر . لتقيم بضع ركائز فرعية . يعود «اللحن المميز» ليقوم بدور تثبيت الملمح الأساسى : «أروع من عينيك .. لا» . وما كان «نجمة» . و«منارة» هناك أصبح هنا «سفينة» . أو تحول ـ بعبارة أخرى ـ إلى «سفينة» . وفى هذا التحول من التحديد . والتجسيد» مافيه ، لكأننا نتدرج فى هدوء كامل من «الأبعد المستحيل» (نجمة) . إلى «البعيد الصعب» (منارة) . إلى القريب (سفينة) . وبالإضافة إلى ذلك استبدل بالنجمتين هناك القمر هنا . ولكن هذا «الاستبدال» لا يعنى الإضراب الكلى عن «النجمتين» . أو التحول الكلى إلى «القمر» . وإن كان يعنى توسيع السياق بإضافة قيم جديدة إلى قيم معهودة .

إن وقوع «السفينة» فى سياق «المنارة» يضفى على الصورة الشعرية ـ وهى تبنى ـ نوعا من الثبات والاطراد ، الثبات الحاصل من أن كلتيهما أمر محسوس . والاطراد الكائن فى تقدم الفعل فى الاتجاه ذاته ، من البعيد الصعب . إلى القريب . كما أشرت وتقوم كلمة «مرافىء» ـ كما هو واضح ـ بدور الربط بين المنارة والسفينة من ناحية . وبينهما وبين القمر من ناحية أخرى . ويُملأ الفراغ الخيالىّ الحاصل فى الناحية الأولى بالصلة الخيالية التقليدية الموجودة بين المنارة والسفينة . كما يملأ ـ فى الناحية الثانية ـ بالصلة الخيالية الحاصلة من التطور العلمى المستحدث الذى يجلب إلى الذهن ـ فى مثل هذه الحالة ـ صورة «سفينة الفضاء» . وما أشبه .

وعند هذا الحد يصبح الموقف مهيأ لتقديم قيمة جديدة . ومع أن هذه القيمة تخرج إلى حيز الضوء الصريح هنا . فقد عملت «ضمنا» فى أبيات المطلع ، ذلك لأن ما عبر عنه ثمة ضمنا فى رقم (٢) من الترقيم الذى اصطنعته قبل قليل : (تهديان خطوى ـ تثقبان ظلمة السنين ـ لأهتدى إليك ـ وأعبر المدى الحزين) يعبر عنه هنا فى صراحة «متدرجة» فى عبارة «وديعتى .. وزادى الكبير .. والسفر» . لقد بدأت العبارة بكلمة «وديعتى» . وهى عبارة تحمل طابع الحياد . ولكنها تشى بالسفر عن طريق ما يمكن أن تحمله إلى الذهن من كلمات وعبارات ذات صلة وثيقة بالسفر مثل «الوداع» . «وأستودعك الله» . وما إلى ذلك . وهذا الطابع الحيادى الكائن فى الكلمة الأولى من هذه العبارة يميل ناحية «السفر» فى «وزادى الكبير» ، فكلمة «زاد» تعزز الميل إلى السفر . وإن لم تكن مختصة به . وحين تأتى كلمة «الكبير» تقف بالعبارة كلها على عتبة المعنى الصريح للسفر (وهل يعد الزاد الكبير إلا للسفر ؟) . وهكذا يمهد الطريق على نحو متدرج وطيع لخروج القيمة اللغوية الصريحة التى هى نص فى الموضوع ـ «السفر» ـ إلى حيز الوجود .

لقد أصبح الآن واضحا أن ثمة خيطين تحاول القصيدة أن تمدهما ، وتجدلهما ، الخيط الأول هو خيط «الضوء» . وقد بدأ فى «العينين» . و «النجمتين» . و «المنارتين» . وقوّى بالشعاع المتولد منها . والمخصص بإضافته إلى بؤرة الارتكاز «على شعاع مقلتيك» ؛ والخيط الثانى هو خيط «السفر» . وقد بدأ – كما بينت – ضمنا . وانتهى صريحا . وهاهو ذا يطل الآن من جديد فى عبارة «بابسمة مهاجرة» ؛ فالهجرة والسفر متلازمان منذ كانا . ويطرد هذان الخيطان فى القصيدة . يمتدان . ويتداخلان . ويترددان . متناسبين . ومتوازنين . ومتكافئيْن .

إن خيط «الضياء» يلقى – فى المرحلة الراهنة من القصيدة – رعاية واضحة ؛ فهو يرفد هنا بعبارة شعرية دالة هى عبارة «من عالم الأثير والصفاء» . ووقوع هذه العبارة فى سياق المنارة . والسفينة . والمرفأ . يجلب إلى نفوسنا إحساسا أقرب ما يكون إلى الإحساس بالبحر ؛ فهو «عالم» بغير نهاية . منطو على نفسه . حافل بأسراره . وهو «أثيرى» غامض التكوين . وهو صافٍ من كدر اليابسة . وإذ يكتنفنا الجو الذى توحى به الكلمات الثلاث يلتحم شعورنا من جديد بالعبارة «المركزة» «أروع من عينيك .. لا» . وذلك لأن الإحساس بعالم الأثير الصافى يمتزج فى مشاعرنا بعالم الروع والخوف . فعالم الأثير هو عالم الصفاء . وهو أيضا – فى سياق امتداد المشاعر هذا – عالم الرهبة والخوف . وعالم العينين هو عالم الجمال والتألق . وهو أيضا – كما وضحت – عالم الخوف . وإذا اطرد الشعوران فى نفوسنا – عن طريق امتزاج التشابه والتقابل – حدث الشعور بالتوازن الدقيق إزاء البنية الشعرية . التى هى . فى ذاتها . توازن دقيق .

وتبقى العناصر الشعرية طيّعة مرنة . صالحة للتطور ؛ فهذا الغموض الذى تنشره – بصفة خاصة – كلمة «الأثير» يسّهل حركة الانتقال إلى العبارة الشعرية التالية : «من روضة العبير والنقاء» ؛ إذ يجعل هذا عناصر الطبيعة تتداعى وتتلاحم ؛ فخط الضوء . الذى امتد منذ البداية . هو الذى يسمح هنا باستخدام صفة «وضيئة» . هذا شىء . وشىء آخر هو أن توالى كلمات «الصفاء» و«العبير» . و«النقاء» هو الذى يسمح باستخدام الصفة الأخرى – التوأم – «عاطرة» .

هكذا ينتهى المقطع الأول من القصيدة . وبنظرة واحدة إليه نرى أنه ينهض على محور صلب قوامه «التثنية» [١٢] . وهو محور يشبه العمود الفقرى . الذى تشد فوقه . ومن خلاله . شبكة العلاقات . بخيوطها وعقدها ؛ إذ تنسج خيوط الخوف بخيوط الجاذبية [١٣] . وخيوط الخوف بخيوط الأمن . وخيوط الهدى بخيوط التيه . وخيوط الضياء بخيوط الظلمة . وخيوط السفر بخيوط القرار . وقد شكّل كل ذلك أساس فعل شعرى متطور . فلننظر كيف يمتد ويتسع فى بقية مقاطع القصيدة [١٤] .

لكى تكون الحركة مرنة فى الانتقال من المقطع الأول إلى المقطع الثانى . توفر القصيدة ذلك الجسر الذى طالعناه من قبل مرة . ومررنا به ثانية . وعبرنا عليه ثالثة . وأعنى به «أروع من عينيك .. لا» . وحين أتحدث هنا عن هذه العبارة – باعتبارها جسرا – ينبغى أن أكون أكثر دقة فأقول إن هذا الجسر الذى يمتد أمامنا هنا للمرة الرابعة ليس هو – فى كل مرة – ذات الجسر . وإنما هو شىء مختلف . فى طبيعته . وفى وظيفته . وإن أخذ فى كل مرة ذات الصيغة . وينبغى أن أشير هنا مرة أخرى إلى ما أشرت إليه من قبل – واقتبست عليه شاهدا من كلام صاحبة كتاب «اللغة التى يستخدمها الشعراء» [١٥] – من أن الكلمة (وأضيف وكذلك العبارة) القديمة تكون جديدة متى جاءت فى سياق جديد . ومع أن هذا الجسر ليس هو هو فى كل مرة . فمن المهم أن يبدو وكأنه هو هو ؛ وهذا هو السبب فى أنه يرد فى كل مرة بذات الصيغة ؛ وذلك ليعطى أكبر قدر من المرونة . ويجعل اطراد الحدث الشعرى يبدو أمرا طبيعيا .

وعلى الرغم من كل ذلك ليس السياق الذى يقع فيه هذا «الجسر» جديدا تماما . وليس من الملائم أن يكون كذلك . ولو كان كذلك لكنا أمام قصيدة أخرى . ويمكن أن أقول إن النفس الشعرى ممتد . والذى يختلف هو التنسيق الشعرى . ونلاحظ هنا أن خيط الضوء – الذى بدأ بالعينين . وامتد إلى النجمتين . والمنارتين . واستمد وقودا ووهجا من القمر . وتأكد بالشعاع . واستراح فى نهاية المقطع لدى الصفة «وضيئة» – قد عاد إلى الظهور مباشرة بعد ما سميته «بجسر العبور» إلى المقطع الجديد . وذلك فى عبارته الشعرية الأولى : «شعاعى إلى المساء» . وهذا يعنى أن التعلق بخيط الضوء فى ازدياد . وأن أثره – من ثمّ – يزداد قوة . وأما خيط «المساء» فهو يجاهد الآن ليصبح واضحا . وهو فى سبيل ذلك يتصل اتصالا واضحا «بظلمة السنين» – الواردة فى البيت الثالث من بداية المقطع – كما يلتحم – من جانب آخر – «بعالم الأثير» فى نهاية المقطع . ولكن على نحو إيحائى غامض . ويُحْدث هذا التنسيق المكانى توازنا يساعد على ضبط زوايا التركيب الشعرى . وبنيته الأسلوبية . وفوق كل ذلك . تتصل عبارة «شعاعى إلى المساء» – هنا – بعبارة «لأهتدى إليك» – هناك – فتزيد الإحساس بما بدأ يتضح فى القصيدة كلها من عملية بحث دائب عن شىء ما .

ولا يلبث خيط الرحلة – الذى بلغ حده الأعلى فى المقطع الأول فى «السفر» – أن يطل علينا من جديد . وذلك فى صورة عبارة «ورحلتى إلى الضياء» . وهذه العبارة تخدم فى اتجاهين ؛ اتجاه الرحلة . أو الهجرة . أو البحث – وله جذور سابقة كما أشرت – ثم اتجاه «الهجرة إلى ..» أو «البحث عن ..» . وله أيضا جذور سابقة ؛ فقد عُبّر عنه مرة من قبل بالقمر . ويعبر عنه الآن بالضياء . وهذه الطريقة الملحّة فى التعبير عن الضياء تضاعف صورته فى أحاسيسنا . فنحس بانتشاره على نحو واسع . ولكنه ليس كاملا ؛ لأنه لا يكتمل الإحساس به إلا لحظة «الكشف الأكبر» الذى تبلغ به الرحلة غايتها .

وإذا كان للسفينة – وهى وعاء يجرى عادة على الماء – أن تصل إلى مرافىء القمر ؛ عبر الفضاء . لتعمق الشعور بالرحلة – وهى لب وجوهر الأشواق التى تسعى القصيدة إلى تحقيقها – فإن تقديم بعض الأدوات التى «توهم» بالواقع يصبح أمرا ملائما . وفى هذا المقطع الثانى يأتى البيت الرابع – وهو «جناحى المرفرف المحلق المفتون» – ليقوم بهذه الوظيفة . وذلك عن طريق كلماته التى تساعدنا على تفسير الرمز تفسيرا



مقبولا . لقد انتقلنا شعوريا من متن الماء فى «سفينتى إلى مرافىء ..» إلى متن الهواء فى «جناحى المرفوف المحلق ..» . وبقيت كلمة «المفتون» مشيرة إلى معنى «الانجذاب» . الذى يتوهج فيلق ضوءا كاشفا على المعنى المهم الذى يؤديه البيت الجديد التالى : «وعالمى الخصيب باللحون» .

لقد سبق أن وصلت البيت الثالث من المقطع الأول من القصيدة – وهو «منارتان .. تثقبان ظلمة السنين» بالبحث الكاشف المتصل فى طريق المعرفة الإنسانية . وهذا الوصل يساعد على تعدد مستويات الفهم للقصيدة ؛ فينعطف بها – فى طريق الرمز – من الغزل القريب بعينى محبوبة . إلى الجهد الدءوب الخارق الذى يبذله الإنسان (الشاعر) فى طريق الوصول إلى الهدف . وهو السيطرة – هنا – على الصيغة الملائمة التى يتشكل فيها فنه كاملا وصافيا . وهذا البيت الجديد يؤكد هذا المعنى . ويعمقه؛ إذ يواجه الفنان «عالما» بكل معانى الكلمة – وفى إضافة هذا العالم إلى ياء المتكلم ما يوحى بخصوصيته . والالتحام الحميم به (١٦) . وهو عالم خصيب يملأ الذهن بإيحاءات الميلاد . والتكاثر . والغنى . ولكنه يحفل بالغموض . ويبقى فى مفترق الطرق . حتى إذا جاءت كلمة «اللحون» مالت بالإيحاءات ميلا واضحا إلى عالم الفن . وغمرتنا حالة الإحساس بأن «العالم الخصيب بالألحان» يمكن أن يكون هو نفسه عالم القصيدة الثرى .

وإذ تتهيأ الأجواء على هذا النحو نرى «البهاء والجمال» فى البيت التالى – أقول ما أبهى وما أجملا – فى سياق البهاء والجمال الفنيين . ومع أن الإحساس بعالم الغزل – المعبّر عنه بهذا التعبير شبه التقليدى – لايفارقنا . فاننا نقع فى أسر المتعة الصافية التى يمكن أن يحققها لنا عالم الفن . وهى متعة نبتت ونمت فى سياق «الضياء» . «والجناح المرفوف» . «والتحليق» . و«الفتنة» . «والخصب» . «والألحان» .

لقد غمرت هذه القيم – بظلالها الواسعة – مساحات كبيرة من مشاعرنا . فعطفتنا عن التركيز على صفات البشر . وجعلتنا نتطلع إلى جوهر أبعد وأعمق . وأصبح الفن – لا البشر – هو الذى يغرينا بتتبعه .

وفى بداية المقطع الثالث من القصيدة – وهو المقطع الأخير – يطالعنا «لحن مميز» جديد . أو «عبارة مركزية» جديدة . وهذه العبارة المركزية تتردد فى هذا المقطع مرتين بنص واحد . ومرة ثالثة بصيغة مجزوءة . هذه العبارة هى عبارة : «عند انكسار الضوء ثمّ موعدنا» . وواضح أنها تكوّن البيت الأول كله من هذا المقطع . كما كوّنت عبارة : «أروع من عينيك .. لا» البيت الأول كله من المقطع الأول . أما الصيغة المجزوءة التى ترد بها فتكون البيت الثامن عشر من هذا المقطع : «فثَمّ موعدنا» . وعلينا – إزاء هذه العبارة أن نجيب على سؤالين محددين ؛ الأول هو : ما الذى يعنيه تغير صيغة هذا اللحن المتردد فى القصيدة من العبارة التى هى نص البيت الأول من المقطع الأول إلى العبارة التى هى نص البيت الأول من المقطع الثالث ؟ والسؤال الثانى هو : ما الوظيفة التى تؤديها هذه العبارة الجديدة بترددها فى المقطع الثالث على هذا النحو ؟

أما بالنسبة لإجابة السؤال الأول فأقول إن التغير فى العبارة يشير إلى أننا ندخل – مع بداية المقطع الثالث – مرحلة جديدة ومتقدمة فى الرحلة . كما يعنى أن الهدف أصبح أوضح من ذى قبل .

لقد كان الهدف هناك غامضا وبعيدا . يكتنفه الخوف فى «أروع» . والبعد فى «لا» . وهاهو ذا يقترب هنا – اقترابا نسبيا – يصبح معه تغير «اللحن المميز» أمرا ملائما . وكما كانت كلمة «عينيك» هى بؤرة العبارة هناك . فإن كلمة «موعد» هى بؤرة العبارة هنا . واستخدام كلمة «موعد» هنا – لأول مرة فى القصيدة – هو الذى يجعلنى أتحدث عن الاقتراب النسبى للهدف . ومع ذلك ينبغى أن نحتاط فلا نظن أن الهدف قد أصبح قاب قوسين من التحقيق ؛ إذ لايزال البُعد – المعبر عنه بثَمّ – ماثلا .

وأما بالنسبة للسؤال الثانى فأقول إن هذه العبارة الجديدة تؤدى – بترددها على هذا النحو – وظائف متنوعة فى المقطع . بعضها شكلى بحت ؛ وهو توفير بعض المعالم البصرية التى تساعدنا على إدراك المقطع بصفته التى هو عليها من الأجزاء . والفقرات ؛ إذ يبطىء التعبير الشعرى عند هذه «الفواصل» – أو يستريح – ليتهيأ للتوتر من جديد . وبعضها إيحائى يحدد درجة الأثر الشعرى . كما يوجه هذا الأثر .

وإذن فنحن أمام تحول شعرى جديد يبدأ مع مطلع المقطع الثالث . ولكنه ليس تحولا كاملا منبتا عن النغمات التى عزفت فى المقطعين الأول والثانى . وآية عدم الانبتات هذا أن خيط الضوء – الذى أشير إليه أكثر من مرة – لايزال ممتدا . ومُشِعًّا بقوة ؛ فهو موجود معنا هنا فى ذات العبارة . ولكن ما معنى «انكساره» (عند انكسار الضوء) ؟ معناه أن شيئا ما قد اعترض مسار الضوء فجعله ينكسر . وهذا يدل على أنه لم يعد مسافرا فى الأثير المطلق كما كان . سيتركز – إذن – فى «موضوع» . أو – بعبارة أخرى – سيصبح ضوءا موضوعيا . نحن نستشعر نتيجة هذا الانكسار على الفور . فما يكاد البيت ينتهى حتى نجد أنفسنا أمام تلك النتيجة الباهرة . التى قلت إن القصيدة تصرح بها لأول مرة (ثم موعدنا) . ولأن هذه النتيجة باهرة . ومطلوبة بشدة .

فقد جاءت عبارة «نخطفه من قبضة الزمان والمكان» لتؤكد الحرص الجرىء، والتصميم المستميت على الفرصة السانحة. أو «السانحة - الممتنعة» بعبارة أدق. وأما قيمتا «المكان» «والزمان» اللتان تظهران صراحة هنا لأول مرة أيضا فتحيطان بالقصيدة كلها فى الواقع. ولكن على نحو ضمنى. وتؤثران بذلك على توجيه الفعل الشعرى. على نحو مباشر، وغير مباشر، فمنذ «ظلمة السنين» - فى البيت الثالث من المقطع الأول - ومنذ «المدى الحزين» - فى البيت السادس من ذات المقطع - لم ينقطع قط تأثير المكان والزمان، فرأيناهما فى «المرافىء». وفى «السفر». وسنراهما فى مظاهر أخرى فى بقية القصيدة.

والآن تستريح القصيدة. ويبطوء النَّفَس الشعرى نسبيا. وهى راحة تستغرق خمسة أبيات. وتنحو نحوا أشبه ما يكون بالتأمل الصامت. ورجع الذكريات :

«التائهان فى مسيرة العراء

فى لفحة الهجير والصحراء

تقلّبا

على مرافىء السلام والأمان

تغرّبا»

ويأتى استشعار الراحة، أو البطء النسبى، من مظاهر لغوية فى معجم هذه الأبيات وتركيبها. أو قل يكون سببا فى هذه المظاهر اللغوية، معجما، وتركيبا. من هذه المظاهر ظلال الكلمات «لفحة» «والهجير»، «والصحراء». وصحيح أن ظلال هذه الكلمات عودلت بظلال مقابلة فى عبارة «مرافىء السلام والأمان». ولكن النتيجة لم تتغير، فغلبت الإيحاءات الأولى واستقرت. وذلك فى «تقلبا» «وتغربا». ومن هذه المظاهر ما يطالعنا فى بناء الأبيات من تساو فى التقسيم يضفى على الرسم طابع الثبات (وإن كنت لا أقول أبدا إنه ثبات يخلو من الحياة) :

فى لفحة الهجير والصحراء

(خمس كلمات - حرفا جر وعطف - ثلاثة أسماء)

على مرافىء السلام والأمان

(خمس كلمات - حرفا جر وعطف - ثلاثة أسماء)

تقلّبا

(خمسة أحرف - صيغة ماضوية ملحقة بألف التثنية)

تغرّبا

(خمسة أحرف - صيغة ماضوية ملحقة بألف التثنية)

ولكننا نعلم - بالطبع - أن هذه الراحة - أو هذا الثبات - أمر مؤقت، وأن العناصر التى تنشط الفعل الشعرى سرعان ما تتجمع من جديد. وقد جاء أول عنصر منشط فى عبارة «عند انطباق الأفق». وهى عبارة تتوازن مع عبارة «عند انكسار الضوء». وانطباق الأفق يعنى التقاء عنصرين. وهذا الالتقاء يؤذن بقدر أو آخر من الاحتكاك. والاحتكاك يولدّ الفعل، والفعل يستلزم النشاط.. وهكذا. وتكون نتيجة هذه العملية تحرك الموقف. وتوالى الحركة. وقد استمرت هذه الحركة النشطة حتى نهاية الفقرة الشعرية المشار إليها داخل هذا المقطع الأخير :

عند انطباق الأفق. والسماء

توشك أن تهم بالبكاء

سحابة سخية معطاء

وديعة تظلنا

فالاحتكاك - الذى أشرت إليه - يوشك أن يحقق نتيجته الآن. وهى نتيجة غاية فى النشاط، نزول المطر، وانتشار الظلال. وتحقق الخصب. وهنا يتردد اللحن من جديد «عند انكسار الضوء ثم موعدلنا». وهو تردد يقوى الإحساس بالتحول. وهذا التحول يمضى صاعدا، فبعد أن كان الحديث عن العينين فى البداية يأتى بمقارنتهما بالأجرام الطبيعية الكاشفة (النجوم). أو الوسائل الصناعية الكاشفة(المنارات) أصبح الحديث عنهما الآن يتم دون واسطة (عيناك فى الطريق كوكبان يهديان). وتتدرج الأمور نحو المحسوس خطوة خطوة، فمن «العينين» إلى «اليدين». ومن «تهديان» (وهو أمر معنوى) إلى «تمسحان» (وهو أدخل فى باب المحسوس). كل ذلك والسياق اللغوى ممتد، فالنجم هناك هو الكوكب هنا. والزمن فى تذكار ما مضى من الزمان» هو عنصر الربط الدائم.

وهكذا تمضى العبارات الشعرية. متساوقة. مطردة. متقدمة (١٧)، فما كان موعدا غامضا «عند انكسار الضوء» أصبح موعدا أكثر صلابة :

فى الدرب عند المنحنى

فثم موعد لنا

نخطفه من قبضة الزمان والمكان»

وإذا كان الموعد الكائن «عند انكسار الضوء» أشبه بالحلم، فإن موعد «الدرب عند المنحنى» أشبه ما يكون بالواقع. وتبلغ القصيدة - مع هذا التلاحم الواقعى هنا - حدا يبدأ بعده الموقف كله فى الانفراج. ويكشف هذا الانفراج عن نوع النتيجة التى تتحقق من جرّاء البحث المضنى لتحقيق هذا التلاحم مع الهدف. وهى نتيجة مدهشة حقا.

كان الفعل الشعرى حتى بلوغ الذروة هذا فعلا صاعدا (إن صح التعبير). وهو إذ ينفرج يكر راجعا. ويؤذن رجوعه بأن ما تبقىّ من القصيدة إنما هو تعليق على الفعل الذى كان. وهو تعليق يعطينا شعورا أشبه بالشعور الذى يعترى الإنسان. وهو يفيق من غمرات الحمّى :

أعود لا أذكر غير ملمس الأشواق

ورعشة محمومة كأنها عناق

ولحظة وحيدة تضمنا

فأعبر السنين كى أراك

لقد تدرجنا من الأمل البعيد (السرى على ضوء النور الهادى).

إلى الهدف المتوهج (سفينتى إلى مرافىء القمر – ورحلتى إلى الضياء) . إلى السماء التى «توشك أن تهم بالبكاء» . وها نحن أولاء نواجه ما هو أكثر دلالة على التلاحم الذى كان :

أعود لا أذكر غير (ملمس) الأشواق (١٨)

وقد كان هذا أمرا خاصا وذا خطر ، ظهرت خصوصيته . وظهر خطره . فى «ورعشة محمومة» ، فأية تجربة تلك ؟ إنها من ذلك النوع الذى تنصهر فيه «الثنائية» محققة «التوحد» (ولحظة [واحدة] تضمنا) . والملاحظ أن هذا التوحد لا يتم إلا من خلال الرحلة فى السنين ، الأمر الذى يشير إلى أن تجربة البحث فى طريق المعرفة الإنسانية تظلنا من جديد . ويصحب الرعشة المحمومة وقع آخر أشبه ما يكون بإيقاع الشعر . وهو وقع يمزج مزجا متوازنا فى الإشارة إلى أن يكون الموضوع الذى نخرج متشكلا إلى حيز الضوء بشرا سويا ، أو وليدا فنيا :

«أعود تغرس اللحون فى جوانحى خطاك
رقيقة
طليقة
كأنها يداك»

فإذا تركز ذهننا على «اللحون» رجح لدينا الإحساس بالفن . وإذا تركز على «خطاك» رجح لدينا الإحساس بالتغزل فى بشر . وإذا تركز على «رقيقة» . و «طليقة» تساوى لدينا الإحساسان . ونجىء كلمة «يداك» فتعطفنا ناحية البشر . ولكن كلمة «كأن» تلقى ظلالا من الشك على هذا الانعطاف .. وهكذا . على أننا إذ نديم التأمل فى الإحساسين نجد أنهما إحساس واحد عند التحقيق . فالقصيدة الجميلة . إذ تستوى كاملة أمامنا . هى بعينها فتاة الأحلام الجميلة التى نلتقى بها «فى الدرب عند المنحنى» .

وتصبح كلمة «أعود» . فى ترددها للمرة الثالثة . معلما من معالم التعبير فى هذا الجزء ، إذ تؤدى الدور الذى كان يؤديه تعبير «أروع من عينيك .. لا» . فى المقطعين الأول والثانى . والذى كان يؤديه تعبير «عند انكسار الضوء .. ثم موعد لنا» فى بداية المقطع الثالث ووسطه . وهذا يؤكد ما أشرت إليه من قبل من أن القصيدة تقوم الآن بحالة «رجوع» لا بحالة «تراجع» ، فحالة «الرجوع» هذه إنما هى فى الواقع حالة «التحقيق» . وقد بدأت ملامح هذا التحقيق فى «ملمس» الأشواق . وهى هنا تزداد وضوحا . لأن ما كان هناك «ملمسا» (وهو شىء صامت) أصبح هنا «هتافا» (وهو مسموع) . بل إن الأمر ليتتابع – وبسرعة – من الهتاف المسموع فى اللحظة الحاضرة . ليصبح «ضما» . فى اللحظة التالية . «ووثاقا مشدودا» فى اللحظة التى تليها (١٩) :

أعود ملء خافقى بريق مقلتيك
يضيئنى
يهتف بى
يضمنى
يشدنى إليك

ولا يبقى بعد مرحلة «الالتحام» هذه سوى مرحلة «الكشف» . وهى مرحلة تعبر عنها الأبيات الثلاثة الأخيرة من القصيدة . ومرحلة الكشف هذه تحفل بالاحتمالات . وهى احتمالات تؤكد تعدد أبعاد المعنى فى القصيدة . وأول كلمة فى هذه الأبيات الثلاثة الأخيرة كلمة «كاشفة» حقا : «يكشف لى سبائك الأعماق» . والتعبير كله يزيح الستار عن شىء ما . ولكن على نحو متدرج . وتبدأ الاحتمالات المتعلقة بكنه هذا الشىء فى التسرب إلى نفوسنا فى مرحلة مبكرة ، فبعد الكلمة الأولى مباشرة تأتى كلمة «لى» فتضفى على الجو نوعا من الخصوصية والتحديد . وكأنها تهدف إلى جعل بصرنا . أو «بصيرتنا» . أكثر حدة فى التوجه إلى هذا «المكشوف» عنه . ثم يأتى الكشف المتدرج عن (١) سبائك (٢) الأعماق فتتعاور على نفوسنا موجتان فى آن واحد تتصلان بطبيعة هذا المكشوف عنه ؟ الأولى متصلة بتحقيق «الوصل» فى مجال العاطفة الإنسانية (الغزل) . والثانية متصلة بتحقيق موضوع التجربة الفنية (القصيدة) . وبما أن الموجتين تتعاوران النفس فى ذات الوقت فإن شعورا واحدا كلاًّ يتكون فيها ويبقى . وهو شعور يوحّد –كما أشرت من قبل – بين الناحيتين .

ومع ذلك كله يبقى باب «الاحتمالات» مفتوحا . وتبقى القصيدة قابلة لمستويات أخرى من القراءة . والبيتان الأخيران فيها لا ينحازان إلى مستوى بعينه . وهما إذ يقتربان بنا مرة أخرى من الاحتمالين السابقين (أو من الاحتمال الواحد ذى الجديلتين) يبينان أنفسنا لاحتمال ثالث :

يا كنزى الفريد والوحيد
فى رحلة الهجير والأشواق

فأى شىء تشير إليه كنوز الأعماق البعيدة . الفريدة والوحيدة ؟ وهل نتجاوز نطاق العمل داخل حدود الاحتمالات «إذا قلنا إنها تنعطف بالقصيدة فى النهاية إلى هدف يتجاوز حدود ما حققته إلى هذه اللحظة من أهداف . وهو هدف الشوق الدائم إلى التوحد والفناء فى «جوهر» الحقيقة الكبرى ؟ إننى أدعو القارىء إلى تأمل هذا الاحتمال فى صدق وتجرد . وربما وجد أن كلمة «الوحيد» تساعد على المضى فى هذا الطريق . باعتبار أن «الحقيقة الأم» هى «الكنز الوحيد» (كنز الكنوز) . وربما استطاع – فى هذه الحالة – أن يقابل بين هذا العنصر وعنصر «رحلة الهجير والأشواق» التى تعنى فى الرمز الصوفى الحياة الدنيا ذاتها . وإذا انجلت له الأمور . واطمأن إليها على هذا النحو . فقد يكر راجعا ليقرأ القصيدة من بدايتها . وستبدو له الرموز والتعابير عندئذ – وابتداء من «أروع من عينيك .. لا» – فى ضوء جديد . (٢٠)

لقد قدّمت القصيدة نفسها – فى مراحلها المختلفة – فى صورة بعيدة عن «المباشرة» . وبعيدة – فى الوقت ذاته – عن «اللبس» . وعلى حين استخدمت المجاز – أصلا وأساسا – فى التعبير . معلنة بذلك عن طبيعتها الرمزية . اتخذت من التجسيد . والصور المحسوسة وسائل تقدم بها مفاتيح رموزها أولا بأول ، فتفادت بذلك الوقوع فى شرك «الاستغلاق» . وإن بقى الغموض الفنى **Ambiguity** معلما من معالمها .

وتتنوع الخامات الأصلية التى تستخدمها القصيدة . وتصوغ منها المعجم . والعبارات . والصور . تنوعا واسعا ، فثمة القيم العامة المجردة . كالضياء . والظلام . والحزن . والفرح . والهدى . والتيه ، والأمان . والخوف . والهجرة . والقرار (وهى قيم متقابلة كما هو واضح) . وثمة الخصب . والبهاء . والجمال . والغنى . والسخاء . والرقة . والطلاقة . وما إليها (وهى قيم تخدم فى اتجاه واحد . وينمى بعضها بعضا) . وبالإضافة إلى ذلك ثمة معطيات الطبيعة الأساسية كالبحر . والصحراء . والنجوم . والمتجددة كالرياض . والظل . والسحاب . وفى مجال الصور ثمة الصور الحسية البصرية (وهى كثيرة . أشرت إلى بعضها فيما سبق) . والسمعية (وبخاصة ما يتصل منها بالأصوات واللحون) . والملموسة (وقد أشرت إلى بعضها . وهو صريح . وثمة صور لمسية ضمنية كائنة فى احتكاك العناصر المختلفة) . وثمة . كذلك . الصور المجردة التى تتصل بوصف الآثار الشعورية والعاطفية (ويمكن التوصل إليها بنظرة واحدة إلى القصيدة) .

والمهم فى هذا أن هذه المادة نظمت . معجما وعبارات . فى خيوط توازت حينا . وتقابلت حينا . وتشابكت حينا . مكونة مجموعة من العلاقات التى هى القصيدة نفسها . وقد أصبحت القصيدة ـ عن طريق بنيتها الخاصة ـ رمزا واحدا كلاً للبحث الذى يقوم به صوت مفرد يسعى إلى «التوحد» فى ذات جديدة (ولعل هذا السعى الدائب إلى التوحد فى ذات جديدة يلقى مزيدا من الضوء على أهمية استخدام «المثنى» الذى قدمت له بإحصاء فى أحد هوامش هذا المقال[٢١]) . وقد انقسم كل عنصر مفرد ـ فى مجرى البحث ـ إلى عنصر مزدوج . ثم التحمت العناصر بطريقة خاصة . حتى انصهرت من جديد فى كلٍّ حافل غنى بالاحتمالات .

وترجع أهمية هذا النوع من البناء الشعرى . المفرد . والمزدوج . المتعدد الاحتمالات . المنصهر فى كلٍّ جديد . إلى أنه يزيد من إحساسنا ـ ونحن نتتبع ميلاده . ونُمُوّه . وتكامله . بتفرد الحياة . وازدواجيتها . وتكاملها . ووحدتها المبنية على نحو يجعلها قابلة لأكثر من تفسير ، فالدورة التى يقطعها كل عنصر فى القصيدة . بدءا بميلاده . وانتهاء بالتحامه بالكل وفنائه فيه . تقف معادلة ـ من الناحية الرمزية ـ لدورة الحياة ذاتها . وقد رأينا كيف أن الأشواق الغزلية لا يمكن أن تتم بمعزل عن الأشواق المتعلقة بتحقيق الصياغة الفنية ، فالبحث الدائب الذى تقوم به النفس بغية الاتحاد مع الجنس الآخر هو ذاته البحث الدائب الذى تقوم به الروح الشاعرة بغية السيطرة على سر البناء الشعرى . ويظل السؤال فى النهاية قائما . حتى وإن تمت محاولة الإجابة عنه ! والسؤال هو : هل الهدف الذى تسعى قصيدة «أروع من عينيك .. لا» لتحقيقه (والذى وصف خلالها بأنه نور . وهداية . وأمن . وروضات . وسحابات ممطرة . كما وصف بأن طريقه طريق القلق . والتغرب . والهجير) يتصل بحقيقة فتاة جميلة «العينين» . أو بحقيقة قصيدة من «عيون» الشعر . أو بحقيقة «أزلية» تتجاوزهما ؟ أخشى أن تشير الإجابة إلى أنه لا معنى لطرح السؤال على الإطلاق . وأن هذه «الحقائق» الثلاثة إنما هى «حقيقة» واحدة فى واقع الحال .

إن قصيدة «أروع من عينيك .. لا» ـ ككل قصيدة جيدة ـ كتاب مفتوح . ويحسن القارىء . الذى يرتاد شعابها «المتباعدة المتقاربة» . صنعا إذا لم يحس بأى نوع من خيبة الأمل . حتى وإن لم توفر له القصيدة أجوبة واضحة ومحددة عما ينشأ فى ذهنه من أسئلة ، وذلك لأن الجائزة الحقيقية التى تنتظره ـ وتنتظر كل قراء الشعر الجيد ـ إنما هى المتعة المتحصلة من ارتياد تلك الشعاب .

ـ ٤ ـ

مراجع وتعليقات :

(١) أرى فى اقتباس النص التالى هنا فائدة لفكرتى وللقارىء . وهو مأخوذ من كتاب «الأسلوبية والأسلوب» لعبد السلام المسدى . وأفكاره مأخوذة من ديبوا . وجيرود . وستروبنسكى . وواجنر . وأود قبل إيراد النص . أن أعلن للقارىء عدم استراحتى إلى كثير من تراكيبه . لغرابتها . وغموضها :

«وحيث إن الخطاب الأدبى قد اعتبر كيانا أفرزته علاقات معينة بموجبها التأمت أجزاؤه فقد تولد عن ذلك تيار يعرف بالملفوظ الأدبى بكونه جهازا خاصا من القيم طالما أنه محيط ألسنى مستقل بذاته وهو ما أفضى إلى القول بأن الأثر الأدبى بنية ألسنية تتحاور مع السياق المضمونى تحاورا خاصا .معنى ذلك أن النص الأدبى يفرز أنماطه الذاتية وسننه العلامية والدلالية فيكون سياقه الداخلى هو المرجع لقيم دلالية حتى لكأن النص هو معجم لذاته . وقد أفضى هذا التقدير إلى فك روابط الانتساب بين النص وما سواه وتكثيف علائق الانتماء بين وجود النص وبنيته الألسنية حتى غدا ذلك المعيار مسبارا لتمييز الخطاب الأدبى عن الوثيقة الموضوعية .

وقد كان من نتائج هذا المنزع فى التنظير أن أعتبر الأثر الأدبى صياغة مقصودة لذاتها . وصورة ذلك أن لغة الأدب تتميز عن لغة الخطاب النفعى بمعطى جوهرى لأنه مرتبط بأصل نشأة الحدث الألسنى فى كلتا الحالتين فبينما ينشأ الكلام العادى عن مجموعة انعكاسات مكتسبة بالمران والملكة نرى الخطاب الأدبى صوغ [كذا] للغة عن وعى وإدراك ، إذ ليست اللغة فيه مجرد قناة عبور الدلالات . وإنما هى غاية تستوقفنا لذاتها . لذلك اعتبر مؤلفو البلاغة العامة أن ما يميز الخطاب الأدبى هو انقطاع وظيفته المرجعية ، لأنه لا يرجعنا إلى شىء ولا يبلغنا أمرا خارجيا وإنما هو يبلغ ذاته . وذاته هى المرجع والمنقول فى نفس الوقت . ولما كف النص عن أن يقول شيئا عن شىء إثباتا أو نفيا فإنه غدا هو نفسه قائلا ومقولا وأصبح الخطاب الأدبى من مقولات الحداثة التى تدك تبويب أرسطو للمقولات مطلقا

(انظر الكتاب ص ١١٠ / ١١٢ . وهو من نشر الدار العربية للكتاب ـ ليبيا ـ تونس) .

(٢) Donald. A. Stauffer. The Nature of Poetry. N.Y. 1964. p. 230.

(٣) Winifred Nowottny. The language Poets Use. London. 1965. p. 20.

(٤) William Empson. Seven Types of Ambiguity. Edinburgh. 1965. p. 17.

(٥) Teun. A. Von Dijk. Pragmatics of Language and Literature (ed.). North Holland Publishing Company. 1976. pp. 141 - 142.

(٦) يواجه المرء هنا اختيارا صعبا بين التخلى عن المبدأ ـ وهو اختيار أعمال شعرية كاملة للتحليل ـ وضرورة الاحتفاظ بحيز خاص للنصوص لا يطغى على الحيز الواسع الذى ينبغى تخصيصه للتحليل النقدى . ولما كانت التضحية بالمبدأ غير ممكنة فقد رأيت اختيار نص شعرى واحد . وتحريت أن يكون غير طويل

(٧) من الظواهر المقلقة فى حياتنا النقدية كثرة الأحكام والنتائج . وقلة ضروب التحليل الأدبى . ولا تعليل لهذه الظاهرة الضارة سوى أننا نتوارث الأحكام والنتائج . ولا نعنّى أنفسنا مشقة الوصول إلى نتائجنا عن طريق تحليل النصوص . وقد ترتب على هذا تكدس الدراسات التى ترى فيها التبعية واضحة ، الأمر الذى يعمق فى المدى القريب والبعيد ظاهرة الركود التى نعانى منها فى الدرس الأدبى .

(٨) من ديوانه «لؤلؤة فى القلب» . ط ثانية . نشر مكتبة مدبولى . القاهرة . يناير ١٩٧٨ . ص ٤٣/٣٩

(٩) إن مسألة الاختيار فى التناول ـ بالأخذ والطرح ـ مسألة طبيعية جدا . وهى توجد حتى لدى الشاعر نفسه . فى مرحلة التكوين الشعرى . قبل أن يستقر على الصيغة النهائية التى يستريح إلى أن تكون هى الصورة التى يراها الناس . وإذا كان الأمر كذلك فمن الطبيعى أن يكون النقد عملية اختيار بالأخذ والطرح . بمعنى أن يكون الناقد قادرا فى بعض مراحل عمله على اتخاذ قرار فى شأن ما ينبغى أن يقدم إلى الناس من أدب عصره (وأقصد بتقدمته تناوله بالتحليل والإضاءة . والحث على الالتفات إليه . وإلا فالأدب مقدم أصلا إلى القارىء بحكم نشره من قبل أن يتناوله الناقد على الإطلاق) . وهذا هو ما عليه الوضع حتى فى الآداب التى بلغت فيها الدراسات الأدبية أوج ازدهارها . فلا يتصور أن كل ما قيل قد حفل بالعناية . وهذا هو أيضا ما كان عليه الوضع بالنسبة للنقاد العرب القدامى . فمن المؤكد أنهم اطرحوا نصوصا كثيرة جدا لأنها لم تحقق الحد الأدنى الذى رأوه لازما لكى تدخل حيّز اهتمامهم . ولا يعنى قولى هذا ـ بالطبع ـ أن هؤلاء النقاد كانوا دائما يختارون الأجود . فثمة الناقد الذى كان هو نفسه دون مستوى القدرة على الاختيار الصحيح . وثمة النص الجيد الذى كان يهمل لأسباب غير أدبية .

وإذن فمن غير الطبيعى أن نقول إن الأدب كله صالح للتناول النقدى . وقد يقال إن أخذ النصوص كلها بعين الاعتبار ـ لأنها النتاج الأدبى للعصر ـ مسألة مطلوبة فى تاريخ الأدب . ولكن هذا أيضا غير مسلّم به . وإذا كان مفهوم تاريخ الأدب لديك يعنى احتطاب كل شىء فينبغى أن يخضع للمراجعة . لقد تغير مفهوم التاريخ العام منذ أواخر القرن التاسع عشر من حشد الأخبار إلى التوثيق . وتحليل الأحداث . ومقارنتها . وإعادة تركيبها . بغية بناء صورة سببية منطقية للماضى . وما أجدر هذا الحس النقدى العالى أن يحكم عمل مؤرخ الأدب . فلا يسوى بين نص جيد ونص ردىء . فى الاحتفال بهما . لمجرد أنهما يسجلان أحداثا تاريخية معينة . أو يعكسان بعض الظواهر السياسية . أو الاجتماعية . أو حتى بعض الظواهر الأدبية .

(١٠) عن كتاب Literary Criticism. London. 1964. p. 174. وقد أشار مؤلفه Vernon Hall إلى أنه اقتبس النص من مقالة بروكس التى تحمل عنوان : The Formalist Critic المنشورة فى : The Kenyon Review. 1951.

(١١) خشية أن يكون هذا الترقيم لم يوضّح ما هدفت إليه بالضبط . أضيف هنا أنه يوضح ترابط جزئيات رقم (١) [عينيك ـ النجمتان ـ منارتان] بعضها ببعض . وترابط جزئيات رقم (٢) [تهديان ـ تثقبان ظلمة السنين ـ لأهتدى إليك ـ وأعبر المدى الحزين] بعضها ببعض . وترابط جزئيات رقم (٣) [الأمان ـ الأمين ـ فى يديك] بعضها ببعض . أما ترابط هذه الأجزاء جميعا فأرجو أن يوضحه التحليل الكائن فى صلب المقال .

(١٢) لا يقتصر استخدام صيغة المثنى فى القصيدة على المقطع الأول . وإنما يشيع فى جميعها . وقد استخدمت هذه الصيغة فى القصيدة حوالى عشرين مرة . وقد وردت أول مرة فى العنوان . ثم عادت بذات اللفظ فى البيت الأول . ووردت فى البيت الثانى مرتين . ووردت فى الثالث مرتين . ثم خفت درجة ترددها نوعا . فتركت بيتا شعريا لترد فى الذى يليه . وفى المقطع الثانى وردت مرتين بذات اللفظ . ثم عادت إلى التردد بدرجة عالية فى المقطع الثالث .

والملاحظ أن صيغة الاسم المثنى غلبت على صيغة الفعل المثنى بنسبة ٢ : ١ . والملاحظ كذلك أن فكرة «التثنية» شاعت فى القصيدة من جهة أخرى . وهى ترد الاسمين المتعاطفين بدرجة عالية مثل «الأثير والصفاء» . «العبير والنقاء» . «وضيئة وعاطرة» . «الزمان والمكان» . «الهجير والصحراء» . «السلام والأمان» . «الأفق والسماء» . «الفريد والوحيد» . «الهجير والأشواق» . وقد أسهمت هذه «الاختيارات» اللغوية فى بناء أساس القصيدة . وإقامته على صوتين : «الصوت الباحث» المعلن . والصوت «المبحوث عنه» الذى يتضح بالتدريج .

(١٣) أقصد به الخوف الذى توحى به هنا مادة «روع» . وأنا أميل إلى التفرقة بين «المواقف المتقابلة» . و«المواقف المتضادة» . فمع التقابل يمكن أن يحدث تفاعل وامتزاج . الأمر الذى يمكننا من أن نتحدث عن «جاذبية الخوف» فى هذا الجزء من القصيدة . أما «المواقف المتضادة» فمن النادر أن تكوّن مواقف شعرية صالحة للنمو . وذلك لما يتضح للمتأمل من أن جذور «الموقفين المتقابلين» واحدة فى العمق . على حين أن «التضاد» ترفض فيه العناصر بعضها بعضا . كما يرفض الجسد الأعضاء الغريبة عنه .

(١٤) أود فى هذا المقام أن أضع أمام القارىء عبارات أراها مفيدة لكلينيث بروكس . وذلك زيادة على العبارات التى وضعتها أمامه للكاتب نفسه فى أخر المقدمة التى قدّمت بها لتحليل هذه القصيدة . يقول بروكس :

«ينبغى ألا ينظر إلى القصيدة على أنها «حزمة» من الأشياء التى تتصف فى ذاتها بأنها «شعرية» . كما أنه لا ينبغى أن ينظر إليها ـ كما يفعل «الباحثون عن الرسائل» على أنها صندوق ـ مزخرف أو غير مزخرف ـ تختبىء فيه «الحقيقة» . أو «الإحساس الرقيق» .

ومن المقطوع به أيضا أنه لا ينبغى النظر إلى القصيدة على أنها مجموعة من العناصر التى يتصل أحدها بالآخر عن طريق أسباب آلية كالبحر . والقافية . والفكرة . وما إليها . إذ تتضام هذه العناصر مكوّنة القصيدة . كما تتضام وحدات الآجر مكونة الحائط .

إن الأهمية ـ كل الأهمية ـ تنصب على الرابطة التى تربط عناصر القصيدة بعضها إلى بعض . وهى ليست رابطة آلية . ولكنها رابطة حميمة وجوهرية . وإذا كان ولابد من مقارنة بناء القصيدة ببناء أمر حسىّ . فينبغى ألا تشبّه ببناء الحائط . وإنما ببناء شىء أكثر حيوية وهو النبات»

(انظر Brooks. Kleanth. Understanding Poetry. U.S.A.. 1960. p. 16.

(١٥) انظر الهامش السابق . رقم ٣ .

(١٦) خلعت الإضافة إلى ياء المتكلم هنا . وفى الأبيات الثلاثة السابقة . نوعا من الخصوصية الشديدة التى تسوّغ الاختيار بين البدائل فى هذا المقام . و«الاختيار بين البدائل» موضوع واسع من موضوعات الدراسة الأسلوبية . ويعول عليه فى الوصول إلى دلالات بعينها تترتب على عملية الاختيار هذه . ومادامت «البدائل الأخرى» هنا ممكنة ـ ولا يتصور مثلا أن الصيغة المستخدمة هنا هى الصيغة الوحيدة التى تحقق صحة الوزن ـ فان الإضافة إلى ياء المتكلم تصبح فى هذا الموضع مقصودة لذاتها . كما تصبح ـ بتكرارها ـ محورا من المحاور التى يدار عليها القول . لأنها ـ دون غيرها ـ هى التى تفى بالغرض الشعرى .

(انظر ما ذكره عبد السلام المسدى . فى المرجع المشار إليه فى الهامش رقم (١) . عن مصطلحات «الاستبدال» . و«العلاقات الاستبدالية» . و«محور الاختيار» . و«العلاقات الركنية» . «ومحور التوزيع» ... الخ . ص ١٣٧/١٣٤) .

(١٧) أقصد بالتساوق وقوع مفردات المعجم الشعرى والعبارات الشعرية . بعضها فى سياق البعض الآخر على نحو متبادل . «فالمنحنى» ـ هنا ـ يقع فى سياق «الدرب» (والعكس صحيح) . و«الموعد» يقع فى سياق «الدرب والمنحنى» (والعكس صحيح) . و«الزمان والمكان» يقعان فى سياق «الموعد . والمنحنى . والدرب» (والعكس صحيح) . وأقصد «بالاطراد» أن الترتيب الذى جاءت عليه العبارة ترتيب مقنع . فالأساس هو «الدرب» . و«المنحنى» جزء منه . و«الموعد» يقع عليه . و«المكان والزمان» إطار لكل ذلك . وأقصد «بالتقدم» أن هذا السياق المطرد دفع بالفعل الشعرى فى ذاته خطوة إلى الأمام . فأبان عن أجزاء شىء ما . وأسهم بذلك فى تكوين الموقف الكلى . وأرهص ـ نتيجة لذلك كله ـ بالاتجاه الذى ستأخذه القصيدة .

(١٨) حقا إن كلمة «ملمس» هنا تقع مضافة إلى معنى مجرد هو «الأشواق» . ولكن ذلك لا يعكر أبدا على النتيجة التى يتوصل إليها . وهى الخروج بالصورة عن جو التجريد العام الذى كان ملاحظا فى بداياتها . والميل بها نحو «التجسيد» . أو «التحقيق» . ويصدق هذا الكلام على عبارة «يهتف بى» التى تأتى بعدُ . فعلى الرغم من أنها تعود إلى «بريق المقلتين» تبقى شاهدا على جو «التجسيد» الذى أشير إليه .

(١٩) هكذا أفهم عبارة «يشدنى إليك» فى موقعها هذا . وفى سياقها هذا . فهو يتجاوز معنى «يجذبنى» إلى معنى «يوثقنى» . مما يقوى الإحساس بمعنى التقاء «الباحث» . و«المبحوث عنه» فى نطاق واحد متين .

(٢٠) لم تستقص قراءتى كل الاحتمالات (والحق أنه لا نهاية لاحتمالات المعنى الشعرى) . وقد أعطيت جل اهتمامى للمعجم . وخاماته . وخيوط النسيج الشعرى . والتراكيب . وتلاحم الأجزاء . وما أسلمتنى له هذا العناصر من معانٍ شعرية . ويمكن أن تمضى القراءة إلى امتحان عناصر أخرى . مثل الطريقة التى اتبعت فى تقسيم القصيدة إلى مقاطع . وتوزيع الأبيات الشعرية فى هذه المقاطع ـ من الناحيتين الكمية والنوعية . وتوزيع القوافى فى نهايات الأبيات . وفى أثنائها . ودلالة كل ذلك . ومثل امتحان الكلمات والعبارات من الناحيتين الصوتية . والإيقاعية . ثم نوع البحر المستخدم . والإيقاع العام للقصيدة الذى يبدأ من الوحدات الأولية التى هى المقاطع داخل الكلمات . وينتهى بالتوازن العام للقصيدة . ويعنى كل ذلك أن القراءة الفاحصة للقصيدة عالم بدون حدود . وأن كل ما يتوصل إليه فى هذا الطريق صحيح مادام لا يرفضه منطق الأمور .

(٢١) انظر الهامش السابق . رقم ١٢

الأنساق و البنية

كمال أبو ديب

منذ ان طرح الشكليون الروس مفهوم الانتظام بوصفه خصيصة أساسية مميزة للغة الشعر[1] . ثم طور ياكوبسن مفهوم الأنساق باعتباره ـ ١ ـ خصيصة للغة الشعر . و ـ ٢ ـ الآلية الرئيسية لخلق ما سماه موكاروفسكى (Mukarovsky) التاريض الأمامى « Foregrounding »[2] حاولت دراسات متعددة اكتناه التجليات المختلفة للأنساق . مدعمة وجهة نظر ياكوبسن . أو محاولة الوصول بمفهومه إلى درجة اسمى من التشذيب والفاعلية النقدية عن طريق تمحيصه . وتطويره . فقد اتخذ ناقدان بارزان مثلا . هما مايكل ريفاتير (Riffaterre)[3] وجوناثان كلر (Culler)[4] مواقف مشككة من عمل ياكوبسن . بيد أن تشكيكهما لم يتجه إلى شرعية التصور أو إلى كون الأنساق خصيصة للغة الشعر . بقدر ما اتجه إلى التساؤل عن عملية تمييز الأنساق ذاتها وعن المستوى الوظيفى للنسق . قال كلر . مثلا . إن المهم ليس الوجود الموضوعى للنسق فى القصيدة . بل كون الأنساق [والتناظرات والفصلات (Categories) المكتشفة فى القصيدة عامة] « خصائص مميزة »[5] فيها

١ ـ

لا شك أن لريفاتير وكلر وجهتى نظر تستحقان الاهتمام . إن لم يكن القبول . على الأقل فى تأكيد ضرورة البحث عن دلالة النسق وعلائقيته (إذ إن ملاحظات كلر الأخرى التى تعترض على وجهة نظر ياكوبسن بالقول إنه ليس هناك من نمط من التنظيم يعجز المرء عن إيجاده فى أى قصيدة . أو إن التناظرات وضدَّ ـ التناظرات يمكن أن توجد فى أى مقطع نثرى[6] . ملاحظات أدخل فى باب المماحكة الفكرية . ولا يغير قبولها أو رفضها فى شئ من أهمية الاكتشاف الجوهرى لامتلاك لغة الشعر خصائص تنظيمية . وتناظرية . وتنسيقية طاغية . تشكل مكونا أساسيا من مكونات الشعرية (يميزها عن الاستخدامات الأخرى للغة) . ومع أن مناقشة أفكار **ريفاتير وكلر** ليست بين أغراض الدراسة الحاضرة . فإنه لمن الضرورى أن يشار إلى أن تمييز الظاهرة بحد ذاته فى الدراسات الإنسانية كما هو فى العلوم . لا يقل أهمية عن تحليلها ووعى أبعادها الوظيفية[7] . ومن البديهى أن المرحلة الثانية مشروطة وجوديا بالأولى : إذ يستحيل تحليل وظيفة ظاهرة لم يسبق لها أن ميزت. وخصصت وحددت تحديدا دقيقا يصلح منطلقا للدراسة الجادة .

٢ ـ

فى دراسة سابقة[8] حاولت تطوير مفهوم للنسق لا يركز على تشكله فقط . بل على طبيعته العلائقية أيضا : أى على تشكله وانحلاله فى النص . واقترحت لهذه العملية طبيعة جدلية : فالنسق لا يمكن أن يكون ذا دور بنيوى إلا من خلال تشكله بما هو فاعلية تمايز ، ثم انحلاله إذ ينتهى التمايز . والتمايز يعنى نشوء علاقة بين × (المتمايز) و (اللامتمايز) أى أن النسق ينشأ من خلال المغايرة والانتظام : استمرار هذه المغايرة إلى نقطة معينة ثم انتهاؤها . كما اقترحت أيضا أن انحلال النسق يرافق عادة بحركة تغير جوهرية فى نمو بنية النص . وقد جلت الدراسات التى قمت بها سابقا وجود ثلاثة أنماط رئيسية متميزة من الأنساق : النسق الثنائى ، والنسق الثلاثى ، والنسق الرباعى . كما جلت ظاهرة هامة هى طغيان النسق الثلاثى لا فى الشعر وحده ، بل فى العمل الأدبى بشكل عام ، وفى الفكر الإنسانى نفسه : فى الأسطورة ، والحكاية الخرافية ، والقصة ، وفى التصورات الاجتماعية والنفسية والسياسية[9] . بيد أن الدراسات المشار إليها توقفت عند تمييز الظاهرة ، دون أن تسعى إلى فهمها ، واكتشاف دلالاتها ، ووظيفتها فى البنى التى تقع فيها ، مشيرة إلى أن تحقيق مثل هذا الفهم مشروط بإنجاز عدد كبير من الدراسات الشاملة التى تتجاوز طاقات باحث واحد .

٣ ـ

أحاول . فى الدراسة الحاضرة **١** ـ اكتشاف الأنساق المميزة فى عدد من النصوص الشعرية الحديثة . **٢** ـ القيام بدراسة أولية لوظيفة الأنساق البنيوية : لا من حيث كونها دالة أو غير دالة وحسب . بل من حيث فاعليتها الكلية فى البنية . ومن حيث علاقاتها . بالتحديد . بتنامى القصيدة ورؤياها الجوهرية . وإذا كان فى العبارة الأخيرة «رؤياها الجوهرية» ما قد يبدو خارجا على طبيعة التحليل البنيوى أو «الفاعلية البنيوية»[١٠] كما وصفه **رولان بارت** فى دراساته المبكرة[١١] . فإن العبارة مختارة هنا بعناية سعيا إلى تطوير التحليل البنيوى بحيث يطمح فى النهاية إلى تحديد «الرؤيا الجوهرية» للعمل الأدبى ووضعها فى سياق بنية الثقافة . فى الوقت نفسه أود أن أشير إلى أن المصطلح «الرؤيا الجوهرية» لا يتطابق تماما مع مصطلح **لوسيان جولدمان** «**رؤيا العالم**»[١٢] وإن كان يتشابك معه إلى حد بعيد . بيد أن التمييز بين المصطلحين . الآن . ليس ذا أهمية حاسمة .

٤ ـ

قبل أن أبدأ باكتناه الأنساق ودورها البنيوى . قد يكون مجديا أن يقدم نموذجان شعريان يؤكدان لا الدور الجوهرى للنسق الثلاثى فى تشكيل بنية القصيدة وحسب . بل كون البنية . أحيانا . وليدة تشكل النسق وانحلاله بصورة مطلقة : أى أن البنية تتطابق تطابقا كليا مع حركة النسق . وبهذه الصورة يكون وجود النسق أبسط شكل بنيوى له . حيث يستحيل عمليا تكوّن البنية من تشكل النسق دون انحلاله .

فى النصّين التاليين **لسعدى يوسف**[١٣] جلاء لما يقال هنا :

«كيف تغدو السـماء
خطوة واحـدة ؟
كيف تغدو الجـذور
تاجنـا ؟
كيف تغـدو المدينـة
جبـلاً ؟

. . . .
. . . .
. . . .

فى الجبال
فى ظلام الجبال
تمشى الأيائل »

(٢)

«بين بيت يُسوِّرنى وسماء طليقة
كيف أختار بيتى
بين صمتى وأغنيتى
كيف أختار همسى
بين أحداقها والثياب
كيف أدخل .

. . . .
. . . .
. . . .

تمتمة من شميم الصنوبر
همهمة من غصون الصنوبر
غمغمة فى الظلام .»

إن كون البنية هنا . تحديدا . هى تشكل النسق وانحلاله . ليتأكد إذ نحاول أن ندمر النسق الثلاثى بحذف أى من عناصره المكونة . لنقرأ النص (S.1) بإحدى الطريقتين :

S. 1.1	S. 1.2
كيف تغدو السماء	**كيف تغدو السماء**
خطوة واحدة ؟	**خطوة واحدة ؟**
كيف تغدو المدينة	**كيف تغدو المدينة**
جبـلا	**جبـلا**
فى الجبال	**كيف تغدو الجذور**
تمشى الأيائل .	**تاجنـا ؟**

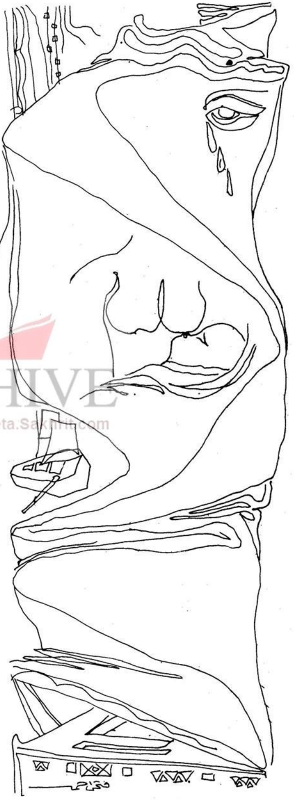
ثمة بعد خفىّ للنص . لا على صعيد البنية الدلالية فقط . بل على صعيد عملية الانبناء (Structuration) دُمّر الآن فى (S. 1.1-2) أى أن عملية الانبناء مشروطة وجوديا بتشكل النسق الثلاثى . بل إن هذا النزوع إلى النسق الثلاثى ليبدو . أولاً . فى الفراغ المنقّط الذى استخدمه الشاعر ليشغل المساحة الفاصلة بين حركتى القصيدة . فقد جاء الفراغ المنقّط (بشكل واعٍ ؟) نسقاً ثلاثياً (ثلاثة أسطر من النقاط) . ويبدو . ثانياً . فى الحركة المضادة التى تتلو انحلال النسق إذ تتشكل هى بدورها من ثلاث وحدات : مما يشعر بتأصل النسق الثلاثى فى بنية الفكر الإنسانى والعمل الأدبى على حد سواء .

٤ ـ ١

يفترض اكتشاف النسق تحديدا مبدئيا لشروط تكونه . وسأكتفى هنا بالإحالة إلى تحديدى له فى الدراسة المشار إليها سابقا[١٤] . كما يفترض فهم النسق بالشكل الذى حُدِّد به أعلاه تحليلا بنيويا لـ ـ ١ ـ النص من حيث هو بنية مكتملة ـ ٢ ـ النسق ـ ٣ ـ علاقة النسق ببنية النص ورؤياه الجوهرية .

٥ ـ

أتناول ـ فى الدراسة الحاضرة ـ ثلاثة نصوص مبدئية . آملا أن أنتقل فى دراسات مقبلة إلى نصوص أكثر تشابكاً وتعقيداً . ويظل الهدف الأول اقتراح المنهج وتقديم النموذج دون محاولة إثارة كل ما يمكن أن يثار من أسئلة أو اكتناه كل ما يستحق الاكتناه من أبعاد . بشكل خاص . أتجنب فى هذه المرحلة من الدراسة مناقشة أنساق الصورة الشعرية باستفاضة . لا إخفاقاً فى إدراك جذريتها . أو إهمالا لها . بل إدراكا لطبيعتها المعقدة . ولضرورة حل عدد من المشكلات الأساسية قبل التعرض لها[١٥] .



٦ ـ

ثلاثة نصوص حديثة :

بـدر شـاكر السـياب

غارسيا لوركا[١٦]

فى قلبه تنّور
النار فيه تطعم الجياع
والماء من جحيمه يفور :
طوفانه يطهّر الأرض من الشرور
ومقلتاه تنسجان من لظى شراع
تجمعان من مغازل المطر
خيوطه . ومن عيون تقدح الشرر
ومن ثدىّ الأمهات ساعة الرضاع
ومن مُدى تسيل منها لذة الثمر
ومن مُدى للقابلات تقطع السرر
ومن مدى الغزاة وهى تمضغ الشعاع
شراعه الندىّ كالقمر
شراعه القوى كالحجر
شراعه السريع مثل **لمحة البصر**
شراعه الأخضر كالربيع
الأحمر الخضيب من نجيع
كأنه زورق طفل مزّق الكتاب
يملأ مما فيه . بالزوارق النهر .
كأنه شراع كولمبس فى العباب
كأنه القدر .

تبدأ القصيدة بصورة متوهجة . متفجرة (التنور فى القلب) تتولد فاعليتها من حدة ثنائية ضدّية أساسية : النار/الماء تُخْلَق بين طرفيها علاقات تكامل وتوحد وإخصاب . وتُتجاوز علاقات النفى التى تقوم بينهما عادة (الماء يطفئ النار) . ويتم هذا التوحد بوصف التنور / القلب مصدراً لقوتين إيجابيتين : النار تطعم الجياع (عبر علاقة المجاورة المجازية : التنور يُخبز فيه بإشعال النار : النار تنضج الخبز . الجياع يأكلون الخبز) أو عبر العلاقة الأسطورية ـ (النار الأسطورية التى تحرق من أجل التجدد وفيض الحياة النقى) . أو عبر كليهما معا . والماء مفورا يطهّر الأرض (عبر العلاقة الأسطورية النابعة من ارتباط الطوفان بغسل الأرض من الإثم . وإعادة الطهارة إليها : الطوفان فى الأساطير السومرية . وطوفان نوح فى التوراة) . وتضع القصيدة . عبر هذه الأبعاد الأسطورية . وعبر التجدد والولادة . الفنان ـ الشاعر فى سياق القوى المبدعة الخلاقة وتجعله طاقة لا حدود لها على العطاء والتغيير وإعادة خلق العالم مانحة إياه . من خلال علاقات السياق الذى تضعه فيه . طبيعة البطل الأسطورى . يصبح القلب . إذن . وهو **الداخلى** . مصدَرا لقوّتين فياضتين **خارجيتين** هما . فى الواقع اليومى . قوتان ضديتان ألغى الآن تضادهما لتتحولا الى مصدر فاعلية واحدة تدميرية . لكن تدميرها أسطورى . بمعنى أنه يخلق الحياة ولا يعدمها . وتتميز الصورة التى تنبع منها هذه الفاعلية بدرجة عالية من الحدة . والتوهج . والعنف والقدرة على تغيير الأشياء .

تتنامى القصيدة على هذا المحور الجوهرى : محور التوحد بين النقيضين النار والماء ، بيد أنها تخضع لتحول داخلى بارز . يتمثل فى الانتقال من فاعلية العنف إلى فاعلية أقل حدة وأكثر هدوءا . هى فاعلية النسج والتجميع . اللذين يبدآن فى إطار الإبحار والمطر . قبل أن يتابعا تنمية سياق التوهج والعنف والقدرة على العطاء .

وتنتقل القصيدة من الداخل الى الخارج (قلبه مقلتاه) ومن المُفْرَد إلى المثنى . محتفظةً بمحورها الجوهرى . ذلك أن ما تنسجه المقلتان هو **شراع** (مرتبط بالماء) لكنه لا ينسج من خيوط عادية . بل من **اللظى** (المرتبط بالنار) ، وتتنامى صورة الشراع على هذا المحور نفسه . فالمقلتان تجمعان خيوط الشراع من **مغازل المطر** (الماء) ومن عيون تقدح **الشرر** (النار) . وتظل العلاقة بين النار / الماء علاقة متوازنة . إذ تتوزع اللغة بينهما بدرجتين متعادلتين .

بيد أن القصيدة . تبدأ ، بعد فعل التجميع (تجمعان من مغازل المطر) بعملية تجميع فعلية على صعيد بنيتها اللغوية . إذ تقحم مجموعة من الصور التى تفقد النمو الداخلى على محور القصيدة الجوهرى . ويختل فيها التوازن بين النقيضين الماء / النار . لتَطغى صورٌ مرتبطة بالماء بالدرجة الأولى . متجسدة فى بنية لغوية **تجميعية** يبرز فيها دور حرف الجر «**من**» الأساسى فى عملية التجميع (من × ومن ومن ... إلخ) ويتجلى طغيان المائية فى المكونات (من ثدىّ الأمهات ساعة الرضاع : الحليب تحول للمائية) و (من مدى تسيل منها : السيولة مائية) و (من مدى للقابلات تقطع السرر : سيلان الدم تحول لسيلان الماء) . ويخ دور النار والنارية إلى درجة كاملة تقريباً . باستثناء بروزها فى تحول لها شاحب هو صورة الشعاع : (من مدى تمضغ الشعاع) . بيد أن النارية هنا لم تعد مرتبطة بفاعلية تدميرية خلاقة . بل أصبحت مرتبطة بالمفعولية (فالشعاع ضحية للمدى) . ويتخلل سلسلة التراكمات نمو داخلى لخطين : سيلان الدم (من مدى يسيل / للقابلات / شراعه الأحمر من نجيع) ثم صورة الثدى والرضاع مستمرا عبر تقطيع السرر . ثم إلى الحركة الثانية من القصيدة فى صورة الطفل . ويلعب هذا التنامى دورا **توسطيا** ، إذ ينقل حركة القصيدة من العنف الحاد إلى درجة أدنى من العنف . ومن النارية / المائية إلى طغيان المائية الذى سيستمر فى الحركة الأخيرة ليصبح سيادة مطلقة للمائية .

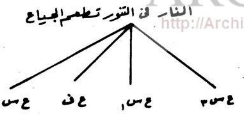
بعد الحركة التجميعية المرتبطة بالعناصر التى نسجت منها خيوط الشراع والتنامى التوسطى الذى يتخللها ـ والتى تتمحور جزئياً حول محور القصيدة الجوهرى لكنها تنفك عنه متجهة إلى تأكيد صورة الماء ـ يعود الشراع إلى البروز . مكتملا . قويا . طاغيا . ويتجلى فى أول صورة له مرتبطا بالماء (شراعه الندى) محوِّلاً ما يقرن إليه إلى عنصر مائى أيضاً (القمر الذى لا يرتبط بالنداوة يصبح هنا نديا) . ولكنه يمتلك خصائص ضدّية : فهو ندى كالقمر / قوى كالحجر . وهو جامد كالحجر / سريع كلمحة البصر . وهو أخضر كالربيع / أحمر خضيب من نجيع .

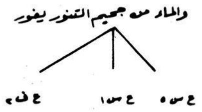
بيد أن الخصيصة الأساسية لعلاقات الثنائيات الضدية هنا هى أنها تبقى معزولة مستقلة . لا تخضع لعملية التوحيد الحادة المتفجرة التى خضعت لها الثنائية الضدية النار / الماء فى الحركة الأولى . وتتجسد هذه الانعزالية فى البنى اللغوية التى تسبك فيها الثنائيات فى كل من الموضعين . فى الحركة الأولى تشكلت بنية لغوية متشابكة توليدية : أى أن الشئ فيها يتولد من الشئ وينبع منه :

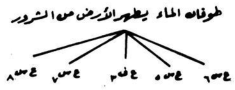
فى قلبه تنور ——— النار فى التنور ——— والماء من جحيم التنور يفور ——— الماء يشكل طوفانا ——— الطوفان يطهر الأرض .

وبكتابة هذه الجملة بطريقة تشومسكى التشجيرية[١٧] يبدو تعقيدها وتشابك مكوناتها اللغوية . وتفرع البنية العميقة لها فى بنية سطحية تتداخل فيها العلاقات إلى درجة حادة (إذ يظهر أن ع س١ تحدث فى A+B+C كما تحدث ع س٥ فى D C . وتتدرج جميع العلاقات ضمن العبارة (فى قلبه) .









أما فى صورة الشراع فإن الثنائيات تتجسد فى بنى **متوازية** : كل جملة ترصد خصيصة محددة ثم تأتى جملة موازية لها لترصد الخصيصة المضادة . ولا تترابط الجملتان لغويا حتى بأداة العطف . أبسط مؤشرات الترابط :

شراعه الندى كالقمـــر
شراعه القوى كالحجـــر
شراعه الســـريع
شراعه الأخضر كالربيـــع
الأحمر الخضيب من نجيـــع

أى أن ثمة بنية عميقة واحدة متكررة فى بنى سطحية متوازية وتولد هذه الخصيصة طبيعة **تراكمية** صرفاً للثنائيات الضدية تمنعها من التنامى والتفجر بالوهج والحدة والعنف التى تتنامى بها الثنائيات فى الحركة الأولى . من جهة أخرى . كانت الثنائيات فى الحركة الأولى قد توحدت على صعيد فاعليتها التدميرية الخلاقة : أما هنا فإن الخصائص الضدية للشراع لا تتوحد على صعيد فاعليتها إطلاقاً بل تظل صفات مستقلة . ولذلك يأتى الشراع عاريا من الفاعلية الخلاقة . **جامدا** رغم وصفه بالسرعة . **معزولا** عن سياق التغيير والعطاء والصراع . ورغم وصفه بأنه أجمر خضيب من نجيع .

وإذ تتبلور صورة الشراع فى هذا الإطار المتفتت . الذى تنعزل فيه الأشياء . وتكتسب طبيعية تراكمية . لامتناهية . تتولد صورة جديدة له فى إطار التمزق والتكاثر العددى الصرف . وتقلص صورته من شراع إلى **زورق طفل** (زورق طفل مزق الكتاب ليملأ النهر بالزوارق) . ثم يكتسب الشراع تجسده النهائى فى إطار الالتباس الدلالى والرمزى . بعد أن كان محدد الدلالة . إذ يربط بشراع كولمبس فى العباب (مغامراً مكتشفاً لكنه فى الوقت نفسه ضحية للجة الزاخرة) وبالقدر (بتجريديته . وذهنيته . لكنما بطغيانه وبسلطته التى لا ترد فى الوقت نفسه) . وخلال ذلك كله يتبلور الشراع فى إطار وحدانية البعد . مرتبطاً بالماء . عارياً بشكل مطلق عن النار .

٦ ـ ١ ـ ١ ـ

هكذا تتنامى القصيدة من حركتها الأولى حيث تتفجر الصورة بتوهج وعنف حادين . عبر توحيد فاعلية المتضادات (النار والماء) . إلى حركة وسيطة تبدأ فيها صورة النار بالانحسار بينما تطغى صورة الماء . وتشحب فاعلية التوحد بين المتضادات . ثم إلى حركة نهائية تختفى منها صورة النار وتحتلها صورة الماء بشكل مطلق . وتخلو من فاعلية التوحد بين المتضادات خلواً كليا . أى أن القصيدة تنتقل من **الفعل** إلى **اللافعل** . من **القوة** إلى **الضعف** . من **التفجر** إلى **الانسياب** . من **النار** / **الماء** إلى **الماء** . من **المحسوسية الحادة** (التنور) إلى **التجريدية** (القدر) . ومن **الداخل** (قلبه) إلى **الخارج** (شراع كولمبس فى العباب . القدر) .

وتتم هذه التحولات . جذرياً . عبر فاعلية أساسية فى بنية القصيدة هى **التنسيق وخلق الأنساق** . كما سأحاول أن أظهر فى فقرة قادمة .

٦ ـ ١ ـ ٢

تشكل الحركة الأولى . كما أظهرت الفقرة السابقة . حركة تفجر وتوهج وعنف مدمر خلاق . وتتبلور هذه الخصائص فى المكونات اللغوية الدلالية . فى الرموز التى تولدها القصيدة . وفى التركيب التوالدى المتشابك اللائب للبنية اللغوية . بيد أن هذه الحركة تفصح عن خصيصة أخرى تقف نقيضاً للتفجر والتوهج والعنف . وتؤدى إلى خلق بنية **منفصمة داخليا** موزعة باتجاهين : تتمثل فى سيطرة الجملة الإسمية على الحركة وتولُّد رموز التفجر والعنف منها . ولا تبدو ثمة من حاجةٍ للتدليل على الاختلاف الجوهرى فى الخصائص الأسلوبية والتعبيرية بين الجملة الفعلية والجملة الإسمية . بين حركة الفعل وزمنيته وسكونية الإسم ولا زمنيته . فذلك مبدأ مؤسس فى الدراسات الأسلوبية والنقدية ابتداء من أرسطو . ويبدو جلياً أن انبثاق الحركة الأولى فى القصيدة من سلسلة من الجمل الإسمية . أو بالأحرى ، من جملة إسمية واحدة (على صعيد البنية العميقة) تتفرعُ إلى سلسلة من الجمل الإسمية المنضوية (Subordinate) يمنح الحركة صلابة وسكونية ولا زمنية تصطدم مع الطبيعة المتفجرة للمكونات الأساسية لهذه الحركة (التنور . النار . الماء . الجحيم . الطوفان) . ويعمق هذا التصادم كون الأفعال فى الجمل الفرعية أفعالاً منضوية أيضا . أى أنها خاضعة لفاعلية الأسماء . وبهذه الصفة . تنقسم القصيدة . فى هذه الحركة منها . إلى فاعليتين : فاعلية التفجر والعنف والاندفاع . وفاعلية السكونية والتجمد والصلابة . ويتأكد هذا الانقسام بتحليل البنية الإيقاعية للحركة . إذ تنبع هذه البنية من علاقات الوحدات الإيقاعية[١٨] (٢١١) = مستفعلن . و (٢٢) متفعلن ثم (١٢°) فعولْ . مع حدوث واحد لـ (١١١) = مفعولْ . وتطغى فيها وحدة أخيرة فى كل بيت تنتهى بحرف مدّ متلو بساكن (أى بمقطع زائد الطول) . ويجلو التحليل أن البيت الأول يتألف من **مستفعلن مفعولْ** (٢١١ ١١١) أى من وحدتين إيقاعيتين تطغى عليهما المقاطع الطويلة ؛ وفى طغيانها توليد للسكونية والصلابة . فيما يخلق المستوى الدلالى صورة نارية متفجرة متوهجة . ويستمر هذا التوزع فى الحركة . بين ما تجسّده البنية الإيقاعية وما تجسده الصور والمكونات الدلالية . فى الأبيات التالية . إذ تتشكل الوحدات الإيقاعية كما يلى :

(٢١١	٢١١	١٢°	
٢١١	٢٢	١٢°	
٢١١	٢٢	٣١	١٢°
٢٢	٢٢	٢٢	١٢°
٢٢	٢٢	(٢٢	

ويلاحظ هنا أن (٢١١) تطغى بشكل كلى على البنية الإيقاعية . متمثلة فى كل موضع يرد فيه الإسم وفى موقع الفعل (تطعم) ولا ترد (٢٢) الأكثر حركية وحدة إلا فى موضعين هما حيث ترد (جحيمه) و (يطهر) .

وتتآكن هذه البُنية الإيقاعية مع صورة التنور وتفجر الماء والنار من جحيمه . وتنتهى ببداية فاعلية المقلتين اللتين تنسجان الشراع ، إذ تطغى (٢٢) بشكل مطلق ، كما تنتهى القافية المتشكلة من حرف مد متبوع بساكن لتبدأ قافية أكثر حدة وذات حركة قاطعة هى (المطر . الشرر . الثمر ، السرر) .

ثمة ، إذن ، توتر داخلى فى بنية الحركة الأولى من القصيدة : توتُّر ينبع من المفارقة الضدية الحادة بين المضمون التصورى والحقول الدلالية التى تمتلكها المكوناتّ اللغوية فى الحركة ، وبين البنية اللغوية التى تنسكب فيها هذه التصورات والحقول . الأولى تخلق بُعْدَ التفجر والتدفق والاندفاع ، والثانية تخلق بعد السكونية والتجمد والإعاقة .

وتنتشر خصائص الحركة الأولى ، كما يحدث فى الشعر بشكل عام فيما يبدو ، عبر القصيدة بأكملها مولدةً فيها التوتر الحاد بين الفاعليتين المذكورتين أعلاه . ولعل أسمى ما يجسد هذا التوتر أن يكوِّن الأنساق المتشكلة فى بنية القصيدة والتى سأبدأ بمناقشتها بعد قليل .

٦ ــ ١ ــ ٣

تتنامى القصيدة ، على صعيد آخر ، من مادية المكونات اللهبية المتفجرة التى تمارس فاعلية التطهير والإطعام ، أى فاعلية ترتبط بالآخر عبر حس المشاركة والانخراط فى العالم ، إلى حركة وسيطة تبدأ فيها الطبيعة المادية المحسوسة للأشياء بالشحوب نسبيا وتمتزج فيها الصور النابعة من الطبيعة بالصور النابعة من العالم الإنسانى ، مكتسبةً بعداً جمالياً ناعماً إلى حد ما «تجمّعان من مغازل المطر خيوطه» أو بعداً **فوقياً** ، وتبدأ بالانفصام عن ثقل مادية الأشياء والانخراط فى العالم بصورة مباشرة لتتحرك على صعيد التعبير المجازى التجريدى نسبياً . ويتجلى هذا المستوى من تنامى القصيدة فى صورة «مدى الغزاة» التى تجسد فاعليتها التدميرية لا بمحسوسية الصور فى الحركة الأولى وكثافتها المادية (النار تطعم الجياع ، الماء من جحيمه يفور يطهر الأرض) ، بل فى لغة فوقية . فمدى الغزاة لا تبقر البطون أو تحتز الرقاب ، أو تطعن الأجساد ، مثلاً ، بل «تمضغ الشعاع» . وتشع الصورة داخليا بدلالات ضدية باتجاه «النار فيه تطعم الجياع» و «ثدى الأمهات ساعة الرضاع» و «لذة الثمر» (ذلك أن الصور الأربع صور ترتبط **بالفم** بحركات نابعة من عملية تناول الطعام) لكنها رغم ذلك أقل مادية ومحسوسية بكثير من الصور السابقة . لأنها تنسب فاعلية المضغ الآن إلى ما لا يقع فى سياق المضغ (المدى) عن طريق علاقة **المجاورة** وعبر سلسلة معقدة من العمليات الذهنية (المدى تذبح : المذبوح يؤكل ، الأكل مضغ) وبشكل خاص لأن الممضوغ أيضاً لا يقع فى سياق عملية تناول الطعام (وهو هنا الشعاع) . وبكل هذه الصفات تفقد الصورة كثافة الطبيعة الحسية للصور السابقة وتتحرك على محور ذهنى أقرب إلى التجريد منه إلى لغة الحس . ويستمر هذا التنامى باتجاه التجريدى ، باتجاه ما هو أقل كثافة ومادية ومحسوسية وتوهجاً ، فى صورة الشراع الذى يربط بموجودين : أحدهما علوى ، أثيرى ، رغم ماديته (**القمر**) ــ الشعاع ينتميان إلى حقل دلالى واحد ، والآخر مادى أرضى لكنه جامد ميت (الحجر) . ثم يزداد شحوب الطبيعة المادية والمتوهجة للشراع إذ يربط بحركة بُرهية خاطفة عارية تقريبا من الكثافة الحسية (مثل لمحة البصر) . ولا تعوض صور «الربيع» و «النجيع» عن فقدان الثقل المادى تعويضاً ملموساً ثم يكتمل فقدان الكثافة المادية بربط الشراع بالزوارق **الورقية** الممزقة من كتاب ، وبربطه بالصورة الضبابية الغائمة لشراع كولمبس فى العباب ، وأخيراً ، بنقله إلى مستوى مطلق من التجريدية ، وفقدان الكثافة المادية ، عن طريق ربطه بالقدر . وينبغى أن يؤكد ، فى هذه المرحلة ، أن الصور التى يتجلى فيها الشراع صور معزولة منفصمة عن التجربة الإنسانية الحارة المتوهجة . ويبدو الشراع من خلالها معزولاً بشكل خاص عن المشاركة والانخراط فى العالم ، إذ ينتفى فى هذه الحركة وجود الآخر الإنسانى الذى جاءت فاعلية النار ، كما جاءت فاعلية الماء ، من أجله فى الحركة المعركة الأولى من القصيدة . وحيث يبرز الإنسانى (الطفل) فإنه يبرز فى دور جديد ، دور منضو (Subordinate) لا طرفاً فى عملية المشاركة التى يتفجر التصور الأساسى فى الحركة الأولى من القصيدة باتجاه تعميقها .

٦ ــ ١ ــ ٤

أشرت قبل قليل إلى تبلور التصور الجوهرى فى الحركة الأولى من القصيدة فى بنية الجملة الاسمية ، وإلى كون الفعل منضوياً بالنسبة للاسم . وتستحق هذه الظاهره تقصياً أعمق ، لأنها تشكل أحد مستويات النمو فى القصيدة .

تبدأ الأفعال بالطغيان فى الحركة الأولى ابتداء من «مقلتاه تنسجان» ، وتكتسب بنية الجمل طابعاً فعلياً طاغياً ، إذ لا تخلو إلا واحدة منها من الفعل (من ثدى الأمهات ساعة الرضاع) ويتشكل تكاثف للأفعال فى صورة خيوط الشراع . بيد أن جميع الأفعال المرتبطة بالخيوط تأتى محكومة [بالمعنى الذى يقصده تشومسكى بـ (Govern)] بحرف الجر من + اسم مجرور + صفة (هى الفعل وجملته) .

ويبدو بجلاء أن الأفعال فى هذا الحيز من القصيدة أقل قدرة على تجسيد الفاعلية ومركزية الفعل مما هى عليه فى صورة التنور . حيث يمثل الفعل فاعلية حقيقية لأحد المكونين الأساسين للقوى المتفجرة من التنور «النار تطعم ، الماء يفور . الطوفان يطهر» .

أى أن القصيدة تتجه من حركة يتأكد فيها دور الفعل فى إطار الجملة الاسمية نسبياً إلى حركة يشحب فيها دور الفعل ويصبح انضوائياً ، (فيما تبقى الأسماء والجمل الاسمية طاغية على الحركة) ثم تتجه فى الحركة الثانية (بروز الشراع من جديد) إلى اختفاء شبه كلى للفعل وسيطرة الأسماء والصفات على صورة الشراع سيطرة مطلقة .

يبدو ، إذن أن القصيدة لا تسمح للفعل والجملة الفعلية بالتطور إلى حركة كاملة ، تدفقة بل تميل إلى تقاص دورهما وإلى الانحسار من مستوى الفعلية والفاعلية إلى مستوى الاسمية . وينشأ من ذلك توتر ، أو مفارقة ضدية أساسية ، بين التصور الأساسى للقصيدة وبين نمو البنية اللغوية التى تحاول تجسيد هذا التصور : أى أن لغة القصيدة تصبح فاعلية تقليص ، لا تعميق وتكثيف ، للتصور المتفجر فى حركتها الأولى ، أو لرُؤياها الجوهرية ، رؤيا التفجر الذى يصهر الأضداد (النار / الماء) إلى مكونات تتكامل فاعليتها الإخصابية الخلاقة لتغير العالم وتقتله قتلا أسطوريا يؤدى إلى بعثه النقى . وتتأكد ، بتحليل هذا المستوى من نمو القصيدة ، الخصيصة الأساسية فيها التى برزت من خلال تحليل المستويات الأخرى لها حتى الآن .

٦ ـ ١ ـ ٥

تنقسم الأنساق المتشكلة فى القصيدة إلى ثلاثة أنماط أساسية : ١ ـ النسق المتشكل من الجملة الاسمية . ٢ ـ النسق المتشكل من شبه الجملة (حرف الجر +) النسق المتشكل من الجملة الاسمية البادئة بكأن (كأن +) .

ويطغى النسق الأول على الحركة الأولى من القصيدة التى تتجسد فيها صورة التوهج ، والعنف ، والحدة : أى أن التصورات الأساسية المتفجرة تتموضع ، لغوياً ، فى أنساق للجملة الاسمية سمتها الأساسية الصلابة ، والثبات ، ومقاومة الحركة الحادة :

فى قلبه تنور

١ النار فيه تطعم الجياع

٢ والماء من جحيمه يفور :

٣ طوفانه يطهر الأرض من الشرور

ومقلتاه تنسجان

وما يكاد النسق الثلاثى المتشكل من الجملة الاسمية يكتمل حتى بنحلَ مولداً حركة تغير بارزة فى تنامى القصيدة هى لحظة الانتقال إلى النسج والتجميع . بدلا من أفعال العنف والاجتياح . وسرعان ما يبدأ نسق جديد بالتشكل . نابعاً من تكرار الفعلية (تنسجان . تجمعان) لينتهى بسرعة ثم يطغى نسق تراكمى يتأسس على حرف الجر وملحقاته . ومن الشيق أن (من) المؤشر الأساسى للتراكم . تبدأ ضمن النسق الفعلى السابق لتستمر فى النسق الجديد طاغية طغيانا كاملا : تنسجان من لظىً شراع

١ تجمعان من مغازل المطر

خيوطه

٢ ومن عيون +

٣ ومن ثدى +

٤ ومن مدى +

٥ ومن مدى +

٦ ومن مدى +

ويبلغ تشكل النسق درجة عالية من التعقيد هنا . إذ إن (من) تولد أنساقاً منضوية ضمن النسق الرئيسى (من مدى نسق رباعى بنضوى ضمن نسق من + الأساسى وهو نسق سداسى) بالإضافة إلى **كون** من قبل بدأ النسق الرئيسى قد دخلت فى تركيب الجملتين اللتين سبقتا بدء تشكل النسق الرئيسى (من الشرور ، من لظى) . ولطغيان هذا النسق التراكمى فى مركز القصيدة تأثير جوهرى على حركة القصيدة وتناميها . كما سيشار بعد قليل .

بعد اكتمال النسق السداسى . يبدأ نسق جديد رباعى مؤسساً على لفظة (الشراع . التى كانت قد وردت لدى بدء تشكل النسق السداسى) . ويتشكل النسق الجديد أيضا من الجملة الاسمية ، بصوره تكرارية للبنى المتوازية . كما ذكر فى فقرة سابقة :

شراعه الندى +

شراعه القوى +

شراعه السريع +

شراعه الأخضر +

الأحمر +

وما يكاد النسق الرباعى ينحل حتى يتشكل نسق ثلاثى جديد مؤسس على التشبيه . أى أنه ينضوى ضمن النسق السابق المؤلف من (شراعه) :

كأنه زورق طفل +

كأنه شراع +

كأنه +

هكذا تكون بنية القصيدة بأكملها وليدة تشكل سلسلة من الأنساق ، دون أن يكون بينها فضاءات للحركة الحرة اللامنسقة ، أى أن هذه البنية ، مهما بلغت حدة التوهج والتفجر الكامنين فيها ، تتجه إلى مقاومة الحركة المتوهجة وتقليص التفجر وكبحه ، وإلى لجم الحركة بثبات البنى بدلاً من تنمية الحركة وتطويرها وتعميقها بحيث تصل ذروة من التفجر . ويزداد تأثير كبح الحركة بامتناع تشكل أنساق فعلية ، باستثناء النسق الفعلى الثنائى فى (تنسجان ـ تجمعان) ، بيد أن طبيعة الفعلين هنا أميل إلى الهدوء والثبات ولذلك فإن النسق الفعلى لا يكتسب طبيعة متفجرة حيوية على الإطلاق . أما الأفعال الأخرى ـ بشكل خاص فى الحركة الأولى ـ فإنها منضوية ضمن بنية الجملة الاسمية ، ورغم أنها تكاد تشكل نسقا فعليا (تطعم ، يفور يطهر) فإن انضواءها ضمن بنية للجملة الاسمية يعيق بلورتها لحركات حادة وتناميها ، خالقا توتراً بارزاً بين فاعلية الحركة العنيفة وبين البنية المجردة للجمل التى تحاول هذه الفاعلية أن تتجسد من خلالها .

فى ضوء ما سبق ، تمكن تحديد فاعلية الأنساق المتشكلة فى القصيدة بنقطتين :

(أ) تعميق خصائص البنية اللغوية ، والإفصاح عنها ؛

(ب) كبح الحركة المتفجرة من التصورات الأساسية للقصيدة وإعاقة تناميها .

فالأنساق ، إذن ذات فاعلية تقليصية ، معوِّقة ، تتخذ مساراً مضادا للمسار الذى تبدأ بلورته التصورات الأساسية للقصيدة . وإذ يلاحظ أن النسقين الطاغيين فى النص هما نسق رباعى ونسق سداسى ، وأن النسق الثنائى الوحيد هو نسق فعلى ، ثم إن النسق الثلاثى يتشكل مرة وحدة فى خاتمة القصيدة ، تفتح أمام البحث مجالات جديدة تتعلق بالعلاقة بين طبيعة النسق المتشكل ووظيفته : هل تؤدى الأنساق المختلفة وظائف مختلفة فى بنية النص ؟ إن هذه الإمكانية من التعقيد بحيث تستحق دراسة متقصية مستقلة لا مجال لمحاولة القيام بها الآن .

٦ ـ ١ ـ ٦

فى التحليل السابق للأنساق ، حدّد النسق ، ضمنيا ، بأنه ظاهرة تركيبية تنبع من التكرار وتؤدى إلى تميز بارز بين اللغة المنسّقة واللغة الحرة . لكن النسق يمكن أن يحدد على صعيد آخر بأنه الانتظام فى التعامل مع المكون اللغوى المفرد فى وجوده ضمن علاقات تركيبية متغايرة . بهذا التحديد يمكن ، مثلاً ، أن يدرس **تأنيث** الأفعال فى النص باعتباره ظاهرة خلق لنسق يطغى على النسق المضاد وهو **تذكير** الأفعال . ويتمثل نمطا النسق فى الجدول التالى : ـ

الفعل مؤنثا	الفعل مذكرا
تطعم	يفور
تنسجان	يطهر
تجمعان	
تقدح	
تسيل	
تقطع	
تمضغ	مزق
	يملأ

كذلك يتميز على أساس التحديد نفسه ، نسق التعامل مع الصفة . ويتجلى فور الانجاه إلى تسجيل هذا النمط من النسق أن الصفات المباشرة (أى التى تتمثل فى كلمات مفردة فى مقابل الصفة الكامنة فى جملة) تنعدم فى حركة القصيدة الأولى . أى فى كل ما ينبع من صورة التنور وما يكون فاعله الذات ـ المحور (مقلتاه) . لكنها تطغى فى الحركة الثانية . كما يجلو الجدول التالى : ـ

الحركة الأولى : الذات المحور	الحركة الثانية : الشراع
صفة تنور جملة (النارفيه	الندى
... الشرور	القوى
صفة شراع جملة	السريع
(تجمعان ... الشعاع)	الأخضر
	الأحمر
	الخضيب
	صفة طفل: جملة (مزقه الكتاب)

وتتوزع القصيدة ، من خلال هذين النسقين ، بين عالمين عالم فاعلية المؤنث ، وهو عالم ضدى (النار تطعم الخبز ، عيناه تنسجان الشراع ، خيوط الشراع جميعها وليدة فاعليات مؤنثة) وعالم فاعلية المذكر وهو عالم وحيد البعد (الماء يطهر من الشرور ، الشراع ذو ملامح إيجابية صرف) والعالم الأول هو عالم الفاعلية الحادة النابعة من توحد المتضادات ، أما العالم الثانى فإنه إلى حد بعيد عالم استرسالى نابع من فاعلية لا ضدية ، وبين عالم الفعل وعالم الصفة . فحركة القصيدة تتجه من الفعل إلى الصفة ، من الحيوية والتدفق والتفجر إلى السكونية واللازمنية والثبات ، من الحدة النابعة من توحيد المتضادات إلى الاسترسالية النابعة من طغيان وحدانية البعد .

وتجسد هذا المستوى من بنية القصيدة الرؤيا الجوهرية التى تتجسد فيها على المستويات الأخرى ، كما أظهر تحليل الأنساق والظواهر الأخرى سابقا .

على صعيد آخر تبدأ القصيدة من صورة النار والماء فى **الداخل** (فى قلبه) وتنتهى بصورة الشراع (الذى تنسجه مقلتاه) فى **الخارج** : وتبدأ بصورة المادى المتفجر (التنور) وتنتهى بالخرد اللامحدد ، كما تبدأ بالتشكل فى إطار الأفعال ثم تتحرك بشكل طاغ إلى الأسماء . يلاحظ أن الحركة الأولى (الأبيات ١ ـ ١١) تبرز فيها الأفعال رغم طغيان الأسماء ٩ / ٦ + ٣٢ . أما الحركة الثانية فإنها تتألف من أسماء فقط باستثناء فعلين (الرقمان ٦ ، ٨ تمثلان ورود الضمائر ، وهى أسماء أصلا) ٨ + ٢٦

٦ ـ ١ ـ ٧

تنبع أزمة القصيدة من كونها عجزت عن أن تتشكل فى إطار رؤيا ضدية للوجود الإنسانى ، للذات فى علاقتها بالوجود ، ثم أن تبلغ بهذه الرؤيا درجة من التوتر الحاد تنفجر ـ إذ تنحل ضديتها فى ذروة نمو القصيدة ـ شرارة التكون الكلى الذى تتجسد فيه فاعليتها فى الوجود . لقد بدأت القصيدة بالتشكل فى إطار هذه الرؤيا (التنور مصدر النار والماء : العطاء المغذى والفيضان المطهر) لكنها ، فى حركة تناميها ، وصلت نقطة انكسار باتجاه وحدانية فى البعد طاغية . ولقد عمق أزمة القصيدة تجسد هذه الوحدانية فى أنساق فوق ثلاثية تنبع من جملة لغوية واحدة موصلة حركة القصيدة الى نقطة تراكمية . فقدت فيها خيوط حركتها الاحتدامية الأولى وتحولت إلى سلسلة من الأوصاف (أى الثباتات) التى انتهت بصورة تمزيق وتفتت قبل أن تستعيد شيئا من كثافة دلالاتها متجسدة فى نسق ثلاثى ، فى صورة شراع كولمبس فى العباب وتجسيد الشراع بربطه بالقدر .

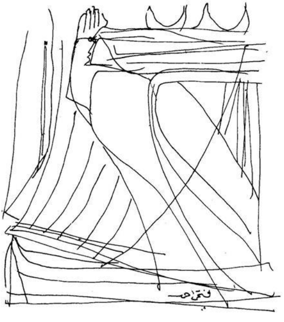
ولعل من الشيق أن مفصل حركة القصيدة الحقيقى ، أى الحيز الذى تبرز فيه الخيوط المنسوجة من سلسلة العناصر الضدية ثم تنتقل عليه القصيدة إلى صورة الشراع المكتمل ، يمثل حركة احتزاز متكررة وتمزيق وتقطيع : الأفعال المرتبطة بـ « مدى ») .

أى أن ثمة تماكناً مطلقاً بين المستوى التصورى لحركة القصيدة وبين عملية انبنائها : ثمة انقطاع فى نمو القصيدة ، وحركة انكسار ، يتجسدان على محورى تصور الذات المتناولة والتجسد اللغوى للقصيدة بما هى بنية فيزيائية مغلقة . وفى هذه العلاقة الأساسية بين المحورين ، وفى تنامى القصيدة ووصولها إلى أزمتها الداخلية ، تلعب الأنساق وعملية التنسيق دوراً جوهرياً هو الذى يمنح القصيدة شخصيتها وبنيتها المتميزة .

٦ ـ ١ ـ ٨

تشكل القصيدة إذن ثنائية ضدّية طرفاها التصور الجوهرى للذات المعاينة . والبنية اللغوية التى يتجسد فيها هذا التصور . وإذ يفصح الآن عن الذات المعاينة . (التى أشير إليها باقتضاب فى الحركة الأولى) وهى **غارسيا لوركا** : الشاعر بطلاً (أو الفنان بطلا) . يمكن تجسيد أزمة القصيدة ضمن معطيات الرؤيا الجوهرية التى تبلورها للشاعر (للشعر . للفن) من حيث هو فاعلية فى العالم . وضمن هذه المعطيات . تبدو القصيدة مشروخةً بمفارقة ضدية أساسية : ذلك أن الرؤيا الواعية (وأنا أستخدم مصطلح الوعى هنا للمرة الأولى وبدرجة كبيرة من الحذر) التى تنميها القصيدة لدور الشاعر فى التاريخ بل دور البطل فى التاريخ . رؤيا ديناميكية . حركية فياضة . يتجلى البطل فيها فاعلية إبداع وتغيير للعالم . فاعلية ثورية توحد بين المتضادات توحيداً جدلياً (تطعم الجياع وتطهر الأرض) وطاقة على الحلم . وعلى حمل عذابات العالم . وتخلق روح المغامرة والاكتناه . غير أن بنية القصيدة تتنامى حول إدراك (لا واع ؟) لعبثية هذه الرؤيا . لانتفاء دور البطل التاريخ . لانعدام قدرة الفن على تغيير العالم . ويتجسد هذا الانشراخ . هذه المفارقة الضدية . فى الثنائية الضدية الأساسية فى القصيدة : الداخل / الخارج : قلبه / مقلتاه . فالقلب يتوهج بطاقات ثورية . تغييرية هائلة . تصهر الأضداد لتخلق منها قوة خلاقة فى الوجود الإنسانى ، أما المقلتان فإنهما تفعلان على مستوى الحلم . وفى إطار الحلم . والإبحار . والانفصال عن العالم . هكذا يتفتت التفجر الأولى للقصيدة وينحل من حب جامح إلى انسيابية حلمية ، من فاعلية . أو طاقة على الفعل إلى سكونية نسبية وسعى وراء الحلم . وتخلو القصيدة . عملياً . من أى فعل حقيقى للتغيير.

وفى هذا الانشراخ . تلعب الأنساق دوراً جوهرياً . فهى التى تكشف عملية الانهيار التدريجى لتفجر القصيدة . وتقلص الفعل والتوهج والاندفاع . وتلجمها . محولة إياها إلى سكونية طاغية . وهى التى تكشف الطبيعة التراكمية لحركة نسج الشراع ولطبيعة الشراع . وبالتالى انعدام القوى الحيوية (الديناميكية) القادرة على تغيير العالم من خلاله .



تنبع رؤيا القصيدة الجوهرية . بالخصائص التى حددتها الدراسة . من رؤيا للعالم محددة بعبارة لوسيان جولدمان . فهى ليست معاينة لذات فردية وحسب . بل للنمط . للشاعر . للشعر ودوره فى تغيير العالم . ويبدو لى أن هذه الرؤيا تنتمى إلى عالم **فئة محددة** فى بنية الثقافة العربية . هى **فئة المثقفين** الذين ينتمون إلى البورجوازية الصغيرة . وتستقى من موقع هذه الفئة التى بشرت بتغيير الشعر : فى طبيعته ووظيفته . ناقلة إياه من مجال فاعلياته التقليدية . إلى مجال جديد يلعب فيه دور المنقذ . المخلص بالبطل الذى يغيّر العالم . يحرقه حرقاً أسطورياً من أجل أن يخلقه نقياً جديداً خصبا (ومن هنا طغيان أساطير كالفينيق والعنقاء . وأساطير الموت والبعث : تموز وأدونيس ......إلخ) وعبر عملية تحول جذرية توحّد دور الشاعر ـ الشعر بدور البطل ـ الفرد . وأصبح هذا البطل المهدى المنتظر الذى سيبدأ عملية الخلق بعد إحراق العالم أو إغراقه بالطوفان . ولقد انتمى شعراء هذه الفئة سياسيا إلى تجمعات أو أحزاب تدعو إلى مبادئ وحركات ثورية . إلى عدالة اجتماعية جديدة **تطعم الجياع وتطهر الأرض من الآثام** .

بيد أن هذه الرؤيا كانت **منشرخة فى أعماقها** بإدراك حاد لاستحالة عملية التغيير ولاستحالة ممارسة البطل (الفرد . الشاعر) لدور المنقذ . أى أنها كانت . جوهريا . رؤيا **مأساوية** تحمل فى جذورها تناقضاتها الحادة العميقة وتناقضات العالم الذى فيه تبلورت . ولذلك فقد كانت تنتهى . فى قصائد تنتمى إلى هذه الفترة . وبتبشيرية ساذجة أحياناً . تأتى بصفة إلصاقية فى القصيدة . غير نابعة من منطقها الداخلى (قصيدة السياب «مدينة بلا مطر» مثل متميز . وشعر خليل حاوى فى **نهر الرماد** مثل آخر) وتنتهى . فى قصائد أخرى . بانهيار مأساوى تفجُّعى . بإجهاض الرؤيا (قصيدة السياب «مدينة السندباد» مثل ممتاز . وقصيدة حاوى «لعازر ١٩٦٢» مثل آخر) .

وإذا كانت محاولة تجسيد العلاقة بين بنية القصيدة ورؤيا العالم تبدو الآن مبدئية لأنها تستند إلى نص واحد فيما يفترض لوسيان جولدمان أن مثل هذه المحاولة يجب أن تتناول البنى الدالّة فى عمل الشاعر كله[١٩] . أو فى أعمال المرحلة كلها . فإنها يمكن أن تدعم بعدد كبير من النصوص . بين أبرزها النصوص التى ذكرت قبل قليل . لكن أبرز ما يدعمها هو الانقلاب الجذرى فى لغة الشعر . والتحول عن بنية القصيدة ـ الأسطورة الذى طرأ على الشعر العربى فى أواخر الستينيات وبشكل خاص بعد ١٩٦٧ . إذ طغت لهجة المراثى والبكائيات . مفصحة عن المستوى الذى اقترحت أنه كان ضمنياً (لا واعيا ؟) فى شعر المرحلة السابقة . (لكنه كان حاضرا باستمرار حضوراً بارزا لا تخفيه التصورات المتوهجة) وفى القصيدة المدروسة للسياب الآن . ودافعة إياه للانبثاق إلى السطح ليغمر القصيدة . ويتحول إلى المنظور الفعلى الذى تنامت فيه رؤيا جديدة للعالم لدى الطبقة نفسها من الشعراء (البياتى وتحولات شعره مثل بارز) ولدى الجيل اللاحق منهم بيد أن هذه الأطروحة تستحق بحثاً خاصاً . ويحسن ألا يتابع طرحها بهذه الصورة المبدئية الآن .

يوسف الخال

البئر المهجورة

عرفت إبراهيم . جارى العزيز . من زمان .
عرفته بئراً يفيض ماؤها
وسائر البشرْ
تمرّ لا تشرب منها . لا ولا
ترمى بها . ترمى بها حجرْ

« لو كان لى أن انشر الجبين
فى سارية الضياء من جديد .
يقول إبراهيم فى وريقة
مخضوبةٍ بدمه الطليل
« ترى . بحوّلَ الغديرُ سيره كان
تبرعم الغصون فى الخريف او ينعقد الثمر
ويطلع النباتُ فى الحجرْ ؟

« لو كان لى .
لو كان أن أموت ان اعيش من جديد .
أتبسطُ السماءُ وجهها . فلا
تمزّق العقبانُ فى الفلاةِ
قوافل الضحايا ؟
أتضحكُ المعاملُ الدخان ؟
أتسكتُ الضوضاءُ فى الحقولِ .
فى الشارع الكبير ؟
أيأكل الفقيرُ خبز يومه .
بعرق الجبين . لا بدمعة الذليل ؟

« لو كان لى أن أنشر الجبين
فى سارية الضياء .
لو كان لى البقاءُ .
ترى . يعود يولسيس ؟
والولدُ العقوقُ . والخروف .
والخاطئُ الأصيب بالعمى
ليبصر الطريقا ؟ »

وحين صوّب العدوّ مدفع الردى
واندفع الجنود تحت وابلٍ
من الرصاص والردى .
صيح بهم : « تقهقروا . تقهقروا .
فى الملجإ الوراءِ مأمنٌ
من الرصاص والردى ! ؟ »
لكنّ إبراهيم ظلّ سائرا .
إلى الأمام سائرا .
وصدره الصغيرُ يملأ المدى !

« تقهقروا . تقهقروا .
فى الملجإ الوراءِ مأمنٌ من
الرصاص والردى ! »

لكنّ إبراهيم ظلّ سائرا
كأنه لم يسمعِ الصدى .

وقيل إنه الجنون .
لعله الجنون .
لكننى عرفت جارى العزيز من زمان

من زمن الصّغرْ .
عرفته بئراً يفيض ماؤها .
وسائر البشرْ
تمرّ لا تشرب منها . لا ولا
ترمى بها . ترمى بها حجرْ .



تقدم «البئر المهجورة» نموذجاً ممتازاً لاكتناه التنسيق . وأشكال التنظيم . أو الترتيب المختلفة التى تكشف دراسات ياكوبسن ولوتمان[٢١] . بشكل خاص . أنها لصيقة بلغة الشعر . ويبرز التنسيق فى بنية القصيدة بدءا من تقسيمها المقطعى وحركاتها . وانتهاء بالمكونات اللغوية الصغرى . كما سينجلى فيما بعد . فعلى صعيد الحركات المكونة تنبنى القصيدة ظاهريا فى ٦ حركات يمكن تقليصها . فى الواقع . إلى أربع حركات ١ . ٢ . ٣ . ٤ تنحل هى بدورها إلى حركات **ثلاث** . إذ إن ١ . ٤ هما الحركة نفسها وقد دخلها فى ٤ تغير جزئى فقط . أى أن الحركة ١ بصورتها ١ . ٤ والحركة ٣ تؤطران الحركة ٢ . التى تنقسم إلى ثلاث حركات فرعية تشكل نسقا ثلاثياً . وتتشكل من ١ . ٣ من جهة و ٢ من جهة أخرى ثنائية ضدية تمنح بنية القصيدة طبيعتها المميزة . هى ثنائية السرد / النجوى الداخلية ، الراوية / إبراهيم .

ويتمايز طرفا الثنائية على مستويات متعددة . أبرزها مستوى اليقين النابع من السرد / التساؤل (النابع من النجوى الداخلية) . وفيما تتكرر الحركة ١ بصورة كلية . كما أشير قبل قليل . فإن الحركة ١ تكتسب بنيتها المميزة من تشكيلها لنسق ثلاثى يتألف من جملة الشرط «لو كان لى أن + فعل للأنا + تُرى (أو الأستفهام) + فعل للآخر مشروط وجودياً بفعل الأنا ونابع منه) . وتمثل هذه الصيغه البنية العميقة (بلغة تشومسكى) للحركة ٢ . أما بنيتها السطحية فإنها تشكل هى بدورها نسقا يتنامى من ـ ١ ـ فاعلية الطبيعة ـ ٢ ـ إلى فاعلية الطبيعة والإنسان المشتركة ـ ٣ ـ إلى فاعلية الإنسان . أى أنه نسق مبنى على ثنائية ضدية هى الطبيعة الإنسان . وعلى حركة توسطية (بالمعنى الذى يقصده كلود لڤى ـ شتراوس بالتوسط) بين طرفيها :

الطبيعة : ترى يحول الغدير سيره ــــ (تفاصيل مرتبطة بالطبيعة)

الحركة التوسطية : أتبسط السماء وجهها + (...) (الطبيعة المؤنسنة)

أتضحك المعامل الدخان + (...) (نتاج الجهد الانسانى المؤنسن)

أيأكل الفقير خبز يومه + (...) (الإنسان)

الإنسان : ترى يعود يوليسيس

والولد العقوق . والخروف

والخاطئ الأصيب بالعمى .

ووجود الخروف هنا ليس انتماء إلى عالم الطبيعة بل عالم الإنسان . لأن الخروف هو الخروف الضال فى التراث الدينى المسيحى)

ويبلغ التنسيق درجة عالية من الكمال إذ تتميز الحركة التوسطية باستخدام أداة الاستفهام (الهمزة) فيها بشكل مطلق (أربع مرات دون حدوث «ترى» حتى مرة واحدة) . فيما تستخدم (ترى) فى كلتا الحركتين الأولى والثالثة .

وكذلك تتميز الحركة التوسطية بأنها الحركة الوحيدة التى يتكرر فيها **لو كان** مع تنويع فى تركيبها : لو كان لى

لو كان أن أموت

أما الحركتان (الطبيعة والانسان) فإنهما يستخدمان الجملة :

«لو كان لى أن أنشر الجبين

فى سارية الضياء»

كاملة . مع تغاير بينهما . إذ ترد «من جديد» فى الأولى . وتتكرر بعد الجملة (×) «لو كان لى» متلوة باسم . لا بأن المصدرية + فعل . كما كانت فى الحركة الأولى :

«لو كان لى البقاء»

تشكل الحركتان الأولى والثانية ثنائية ضدية أساسية : تبدأ الحركة الأولى مجملة مباشرة سردية . على درجة كبيرة من البساطة مجسدة إبراهيم فى إطار العادى اليومى . المألوف «جارى العزيز» ومؤكده عاديته ومألوفيته باختيار الاسم «إبراهيم» أولا بأبعاده الدينية المتمثلة فى فعل التضحية ونذر الذات . (إبراهيم الخليل) . وثانيا بأبعاده الشعبية المتمثلة فى شيوع الاسم وتقليديته وريفيته . وعبر هذه الأبعاد . مندغمة . تتأكد تاريخية الاسم كذلك . ثم تتعمق هذه التاريخية بتاريخية المعرفة (من زمان) . كذلك تتعمق المألوفية والشعبية والتاريخية فى الصورة الشعرية التى يتجسد من خلالها إبراهيم «بئرا» لارتباط البئر بالتراث الشعبى . الريفى خاصة . ولعراقة البئر التاريخية .

بيد أن الجملة تنمى . فى حركتها . محورين : العادى . اليومى . المألوف والمأساوى المتجسد فى علاقة الإحباط المطلقة بين إبراهيم والآخرين . وتتكون بنية الجملة من سلسلة تكرارات ثنائية (عرفت . عرفته ، لا ولا : ترمى بها . ترمى بها . ثم تكرار سائر . تمر على صعيد مختلف ينبع من ازدواجية المعنى فى سائر : بقية البشر والذين يسيرون . بما فى ذلك من تكهن بفعل المرور : تمر .

وتفصح الحركة الأولى عن علاقات متشابكة بين إبراهيم وبين الآخرين . تتميز على صعيد المفرد / الجماعة : المذكر / المؤنث والفيض / الإمساك : اللغة المجازية / اللغة المباشرة . ويبدو أن ثمة انقطاعاً كاملا بين طرفى الثنائية يتمثل فى العطاء / اللاستجابة . فى الحركة / اللاحركة . إبراهيم يفيض باتجاه الآخرين . لكن الآخرين يتجاهلون وجوده لكن ما بين إبراهيم / الآخرين ليس انقطاعا مطلقا . بل إن بينهما لتوحداً ، إذ إن الآخرين هم طموح فيض إبراهيم ومتجه حركته . وينعكس هذا . لغوياً . فى تحوّل المذكر (إبراهيم) إلى مؤنث (بئرا يفيض ماؤها) وتحول البشر إلى مفرد مؤنث (سائر البشر تمر . بدلاً من يمرون) .

فى الحركة الثانية . صوت إبراهيم ـ النجوى الداخلية . تبتدئ الجملة باللحظة الحاضرة عارية من السياق الزمنى . ودون تاريخ . ومشيرة باتجاه المستقبل من حيث هو إمكانية قلقة تتجسد فى صيغة «لو .... ترى» . وعلى عكس الحركة الأولى التى يسيطر عليها المتكلم المفرد (الراوية) فإن الحركة الثانية يسيطر عليها المتكلم المفرد (البطل) . أى أن بين الحركتين اشتراكاً لكن بينهما اختلافاً فى الذات التى تروى (الصيغة الواحدة ذات مضمونين متغايرين) . ويتداخل السرد . بشكل إشارى لمحى . مع الصوت لينقل الحدث إلى ذروته : إبراهيم يترك كتابة على ورقة مخضوبة بدمه الطليل ، وتجسد كلمات إبراهيم قلق السؤال عن علاقة الفعل الإنسانى بتغيير العالم . والطبيعة . وقوانين الأشياء . وعلاقات

لإنسان بالإنسان وبالعالم . وخلق عالم اكثر سلاما . وعدالة وتناغما عن طريق الفعل الذى يتجاوز الموت . فعل البطولة والتضحية . وتتشكل كلمات الموت فى أنساق تنبع من حركتها ثلاث مقاطع ضمن الحركة الثانية من القصيدة . بادئة دائماً بالعبارة «لو كان ...» ومن الدال أن الحركة بأكملها . باستثناء التدخل السردى البسيط فى بدايتها . حركة للنجوى الداخلية . وتقف لغة النجوى الداخلية نقيضا للغة السرد وفهى لغة احتمالات . وتساؤلات . لا لغة تقرير . وصيغتها الأساسية صيغة جملة الاستفهام . فى مقابل الجملة الخبرية الإثباتية فى لغة السرد . كذلك تقوم لغة النجوى على تأسيس علاقات حميمة . وجودية . بين إبراهيم (الذات الفردية) . والأشياء العالم . الإنسان . عن طريق التساؤل عن إمكانية تغيير العالم بالفعل الفردى . بالدم ـ القربان . وتزدحم اللغة هنا بالصور التى تقترب من تجسيد اجتراح المعجزة «تبرعم الغصون فى الخريف ، يطلع النبات فى الحجر» .

فى الحركة ٣ يتداخل السرد مع صوت آخر سوى صوت إبراهيم هو صوت نابع من الحدث القصصى ، وتتشكل الحركة إلى درجة كبيرة من تكرار نسق شبه كامل . إذ إن الجملة الأساسية (الصوت الآخر) تكرر :

«تقهقروا تقهقروا

فى الملجأ الوراء مأمن

من الرصاص والردى»

كما تكرر جملة السرد :

«لكن ابراهيم ظل سائرا»

ومن الشيق أن جملة الصوت الآخر تكرر هى بدورها جزء من الجملة السردية الأولى فى الحركة ٣ :

«وحين صوب العدو مدفع الردى

واندفع الجنود تحت وابل

من الرصاص والردى»

صيح بهم : تقهقروا . تقهقروا .

....

من الرصاص والردى»

هكذا تصبح الحركة بأكملها تداخلاً نسقيا كثيفا لا **يتطور** . بل يتشكل مأساويا عبر إقحام الصوت والحدث وصورة إبراهيم فى متواليات تعمق رهبة التجربة وطبيعتها الخاطفة . ويبلغ التكرار درجة أسمى حين ينتهى الحدث . **فعلياً** . بالعبارة «وصدره الصغير يملأ المدى» **دون أن تنتهى** الحركة التى تلوب على نفسها مكررة المقطع المخرق «تقهقروا تقهقروا .... كأنه لم يسمع الصدى» .

فى الحركة الرابعة . تتكرر الحركة الأولى بشكل كلى . ويقحم فيها صوت خارجى : «وقيل إنه الجنون» يعلق على الحدث . لكن صوت الراوية «لعله الجنون» يعمق العلاقة الحميمة بين الراوية وبين إبراهيم متجسدة فى الصيغة «...لعله .... لكنى» التى يلى الجزء الثانى منها الجزء الأول (القبول بالتقييم الخارجى) ليحيل الجنون إلى فعل طبيعى . مألوف . متوقع من إبراهيم ـ البئر مضيفا إضافة كاشفة هى «من زمن الصغر» تعمق بعد المأساة وتاريخ طبيعية الحدث . طبيعية أن يكون إبراهيم قد فعل ما فعل .

ثمة ملاحظة أخيرة شيقة : ـ

هى أنه فى الحركتين ٢ . ٤ يقطع السرد **مرة واحدة** فقط بعبارة تنتمى إلى صوت خارجى . وأن النجوى الداخلية تقطع **مرة واحدة** فقط بعبارة تنتمى إلى السرد :

١ ـ وقيل إنه الجنون

لعله الجنون

لكننى عرفت جارى العزيز

٢ ـ «لو كان لى ان انشر الجبين

فى سارية الضياء من جديد»

يقول إبراهيم فى وريقة

مخضوبة بدمه الطليل .

وأن الحركة ٣ تصبح مزيجاً من تداخل السرد والصوت . أى من مقاطعة السرد للصوت والصوت للسرد .

«وحين صوب العدو

....

صيح بهم : «تقهقروا»

لكن إبراهيم ظل سائرا

....

«تقهقروا»

لكن إبراهيم ظل سائرا .»

٦ ـ ٢ ـ ١

هكذا تؤسس القصيدة أنساقها . لكنها تتعامل معها بحيوية عميقة . فلا تسمح للأنساق بالتجمد على صورة واحدة . بل تحقق شرطا جوهريا هو انحلال النسق عند مفصل حيوى فى نمو القصيدة . مدخلة التنوع على النسق . ومداخلة بين الأنساق . بيد أنها . رغم ذلك . تظل قادرة على بلورة الأنساق فى أطر محددة بحيث تنشأ من علاقاتها المكانية فى القصيدة بنية متوترة يضئ كل طرف منها الطرف الآخر فلغة إبراهيم المتفجرة . القلقة المتسائلة المنطوية على إيمان بعظمة الفعل الإنسانى . تقف نقيضاً للغة الراوية البسيطة المباشرة . وعبر هذا التضاد ينشأ ما أسميه فى دراسة أخرى (الفجوة : مسافة التوتر)[٢٢] التى تميز الشعرية إلى درجة أسمى . وتكون فاعلية التضاد إضاءة حركة الإطار المتكررة (١ . ٤) للحدث المركزى بكل ما فيه من فرادة . وتوتر . وتعميق حيويته وإبراز **الهوة** بين وجود إبراهيم اليومى ووجوده الخارق ، بين الزمن وبين اللحظة ، بين عطاء الآخر والموت من أجله .

أى أن بنية القصيدة تتشكل من تفاعل محورين : محور العادى . اليومى . البسيط والتاريخى . ومحور البطولى . الخارق . واللحظوى . ويمتلك كلا المحورين طبيعة مأساوية تتنامى عبر صورة الفيض من فيض الماء (البئر) الذى لا يستثير استجابة مشاركة قادرة على تغيير العالم (البشر) إلى فيض الدم (دم إبراهيم ـ البئر) الذى لا يستثير . هو بدوره . استجابة مشاركة قادرة على تغيير العالم (الأشياء والطبيعة والإنسان) . وحول محورى العقل . الجنون .

فالرؤيا الجوهرية التى تجسدها القصيدة للوجود الإنسانى رؤيا مأساوية مبتهجة فى آن واحد : تنبع من اكتشاف العلاقة الحميمة بين المحورين : من كون الخارق البطولى مشروطاً بالعادى . المألوف ، من كون الفعل الفائق الذى يتجاوز حسابات الربح والخسارة الشخصية . نابعا بشكل طبيعى من اليومى «جارى العزيز» . والمألوف والتاريخى الضاربة جذوره فى الأرض وحب الآخر . وبهذه الصفة فإن القصيدة **تعقلن** الخارق البطولى اللحظوى بربطه . وجوديا . باليومى البسيط . المألوف . **وتحل التناقض الظاهرى** بينهما . دون أن تجعل البطولى شيئا متميزا فى النوع أو تنسبه إلى فصيلة خارقة فائقة . فصيلة ـ السوبرمان .

٦ ـ ٢ ـ ٢

تتشكل بنية القصيدة . كما أصبح جليا . من تداخل أنساق تلوب على ذاتها . متنامية من السرد إلى الصوت . ومن الصوت إلى السرد . ومن اللحظة التى تختزل الماضى إلى اللحظة الخاطفة . ومن التحقق إلى الإمكانية .

ويطغى على القصيدة النسق الثلاثى . الذى يكتمل ثم ينحل . خالقا لدى انحلاله تغيرا جوهريا فى مسار بنية القصيدة . وينحصر هذا النسق ضمن نسق ثنائى يشكل الحركتين الأولى والأخيرة من القصيدة . وفيما يتألف النسق الثنائى من أنساق ثنائية فرعية :

«عرفت إبراهيم
عرفته ......
لا . ولا
ترمى بها . ترمى بها حجر»
من زمان
من زمن الصغر
من الرصاص والردى
....
لكن إبراهيم ظل سائرا ...

فإن النسق الذى يجسّد النجوى الداخلية يكون إما ثلاثيا أو رباعيا :

«ترى يحول الغدير سيره
كأن :

١ ـ تبرعم الغصون
٢ ـ أو يعقد الثمر
٣ ـ ويطلع ....

ثـــم :

١ـ أتبسط السماء ....
٢ ـ أتضحك ......
٣ ـ أتسكت
٤ ـ أيأكل »

ثـــم

١ ـ ترى يعود يوليسيس
٢ ـ والولد العقوق
٣ ـ والخروف
٤ ـ والخاطئ ...

هكذا تبرز القصيدة انحصار الحدث . اللحظة الخاطفة . الفاجعة . الخارقة فى إطار اليومى . العادى . التاريخى . وتكون وظيفة الأنساق المتكررة فى الصوت الآخر تعميق كثافة اللحظة المأساوية . كما يعمق الإطار اليومى للحدث (اللامتوقع) كثافة اللحظة المأساوية إذ تبدأ به وبه تنتهى . بلهجة استسلام كلية . ويتم هذا التعميق والإضاءة عن طريق إقحام طرف ثنائية ضدية فى سياق واحد . بأسلوب أقرب إلى أسلوب المجاورة السيميائية . أو ما يسميه ياكوبس المجاورة (*Contiguity*) (وهى نوع من المجاز المرسل علاقاته تضم عددا من علاقات المجاز المرسل التى حددها نقاد العرب : الجزء الكل ـ مثلا . وليس بسبب المشابهة) .

وهكذا يبرز السرد البسيط التقريرى الذى يطرح الأشياء على مستوى الحقيقة التاريخية العادية . والمؤلف من جملة خبرية مثبتة . وجملة خبرية منفية . كثافة التساؤلات والقلق والحدث المأساوى . والمفارقة بين العادى (تقهقروا . فى الملجأ الوراء مأمن) والخارق البطولى (لكن إبراهيم ظل سائرا) . كما يضئ التكرار الكلى للحركة الأولى كثافة التنويع فى التكرار التداخلى فى الحدث المأساوى فى الحركة الثالثة . والتكرار التداخلى للتساؤلات القلقة فى الحركة الثانية .

فى بنية النص . ثمة إذن دور جوهرى للأنساق المتكررة . لا من حيث هى علامات دالة فقط . بل من حيث توزيعها المكانى والعلاقات الفراغية التى تنشأ بينها وبين المكونات الأخرى للبنية . فوجود النسق السردى (عرفت ..... حجر) حركة أولى للقصيدة . ثم عودته ليشكل الحركة الأخيرة منها ، **تأطير** . بالمعنى الفيزيائى . للحدث المأساوى فى سياق اليومى المألوف . وللحظة الخاطفة البطولية . فى سياق التاريخى البسيط . وبهذا التأطير . وعبر تعميق حدة التضادين طرفى الثنائية الضدية . يبلغ المؤطَّر درجة باهرة من النصاعة . والحدة . والتوتر . وقد يكون هذا التأطير أحد الوجوه الجوهرية للعملية التى أسماها موكاروفسكى **التأريض الأمامى** : وضع النص بأكمله ضد خلفية مغايرة . لكنه يتخذ هنا طبيعة أكثر داخلية : هو وضع حركة جوهرية فى النص ضد خلفية **إطارية** مغايرة . تبرز الجوهرى بوضعه فى نقطة الإضاءة المركزية . وجلى أن هذه العملية هى . فى «البئر المهجورة» . وظيفة للأنساق وعلاقاتها بالمكونات الأخرى لبنية النص .

٦ ـ ٢ ـ ٣

تجلو هندسة النص (لاستخدام عبارة جان جينيت)[٢٣] خصيصة جوهرية فى بنية القصيدة كنت قد ميزتها فى دراسات سابقة لنصوص

اخرى . ابتداء من شريحة الاطلال فى الشعر الجاهلى . واشرت إليها فى دراسة نص السياب (وهى جديرة باكتناه متقص فى ذاتها إلا أن ذلك يحتاج إلى سياق آخر غير الدراسة الحاضرة) هى أن الحركة الأولى من القصيدة تكون بؤرة وجودية (دلالية لغوية تركيبة تتنامى منها القصيدة تناميا **انتشاريا ودائريا** . معمقة ومكثفة خصائص فى الحركة الأولى قد تكون جنينية أو لمحية . ويمكن اعتبار هذا النمط من التنامى . **تنسيقاً** على مستوى تصورى . إن الحركة الأولى لتحدد . أولاً . طبيعة العلاقة بين الأنا والذات المعاينة (إبراهيم) (جارى العزيز .) . ثم تتنامى هذه العلاقة فى المقطع الثالث والأخير بشكل خاص . حيث تقف الأنا نقيضاً للآخرين فى رؤياهم لإبراهيم (لعله الجنون . لكننى ...) . وتحدد الحركة الأولى . ثانياً . طبيعة العلاقة بين الآخرين وإبراهيم «بئرا » يفيض ماؤها وسائر البشر تمر لا تشرب منها لا ولا ترمى بها حجر) ثم تتنامى هذه العلاقة ـ ١ ـ إذ تتحول صورة البئر التى يفيض ماؤها إلى المقطع الثالث بأكمله حيث يفيض إبراهيم مندفعاً . ويفيض الدم . و ـ ٢ ـ إذ يفسّر الآخرون عمل إبراهيم (وقيل إنه الجنون) . أما على صعيد البنية اللغوية . فإن الحركة الأولى تؤسس لغة الأنساق وتجعلها مكوناً أساسياً للغة القصيدة . ثم تتنامى القصيدة فى جسد لغوى بين سماته الأكثر تميزا كونه يتشكل من تكون الأنساق وانحلالها وتداخلها وتشابكها . وعلى مستوى الصورة الشعرية تجمع الحركة الأولى بين بعدين لشخصية إبراهيم : البعد اليومى المجسد فى لغة بسيطة مباشرة والبعد الآخر المجسد فى لغة الصورة الشعرية (بئر يفيض ماؤها) ، ومن هذه الصورة تتنامى القصيدة لتطغى عليها صورة السائل (الماء ، سارية الضياء ، ترى يخول الغدير سيره ، يعود يوليسيس (البحار) ، مخضوبة بدمه الطليل ، والدمع والعرق : بعرق الجبين لا بدمعه الذليل) ، ويتجسد ما هو غير مائى أو سائل فى صورة السائل (تحت وابل من الرصاص والردى) . كذلك تخلق الحركة الأولى حساً بالزمن الممتد الطويل (عرفت ... من زمان) ثم يعود هذا الزمن إلى البروز بصورة معمقة أكثر امتداداً (عرفت ... من زمان . من زمن الصغر) .

وأخيرا . إن المقطع الأول ينبع . إيقاعيا . من طغيان الوحدة (٢٢ = متفعلن) بحركيتها وزخمها . وندرة الوحدة (٢١١ = مستفعلن) إلا فيما يتعلق بإبراهيم (اسمه . وصفته : بئرا يفيض) . ثم تأتى بنية القصيدة الإيقاعية تنامياً وتعميقاً وتكثيفاً للوحدة (٢٢) مع ورود نادر للوحدة (٢١١) .

وعلى هذا الصعيد الإيقاعى ثمة ظاهرة جزئية : هى ان الحركة الأولى تستخدم الوحدة ٢٢ + فا (مقطع طويل إضافى) **مرتبطةً بطول الزمن** . ثم تعود هذه الظاهرة . إلى البروز فى الحركة ٢ فى سياق مشابه «يعود يوليسيس » . البحارُ باستمرار) .

بهذه الخصائص تكون بنية القصيدة نمواً انتشارياً . تعميقيا . إلى حد بعيد . للحركة الأولى . وتكون فى الوقت نفسه ذات طبيعة دائرية . ولعل ذلك أن ينعكس ـ ١ ـ فى انتشار خصائص الحركة الأولى عبر القصيدة و ـ ٢ ـ فى عودة الحركة الأولى فى نهاية القصيدة . مشكلة بذلك دائرة مغلقةً تبدأ حيث تنتهى وتنتهى حيث تبدأ . ولهذا النمط من بنية القصيدة أهمية حاسمة فى الشعر . بشكل عام . كما أنه يتكرر فى عدد من قصائد يوسف الخال بشكل خاص . مما يجعله جديرا بدراسة مستقلة متعمقة آمل أن تتاح الفرصة للقيام بها فى المستقبل . أو أن يقوم بها باحثون آخرون . إغناء للدراسة النقدية الجادة وتعميقا لها .

٦ ـ ٣

أدونيس

« أرض بلا معاد »

«**حتى ولو رجعت يا أوديس**
حتى ولو ضاقت بك الأبعاد
واحترق الدليل
فى وجهك الفاجع
أو فى رعبك الأنيس
تظل تاريخا من الرحيل
تظل فى أرض بلا معاد
تظل فى أرض بلا ميعاد

حتى ولو رجعت يا أوديس .

تتألف القصيدة من جملة واحدة هى جملة الشرط (لو + فعل الشرط + جواب الشرط) .

وتندرج تحت فعلها الأول تفرعات ثانوية . فيما يُعَمّق فعلها الثانى بسلسلة من التكرارات .

بيد أن جملة الشرط ليست مطلقة . بل محكومة بالأداة **حتى** . وهذه الخصيصة تمنح الشرط توترا داخليا حادا . إذ إنها ـ فيما يبدو أنها ترجح إحدى إمكانيتى الشرط النظريتين . وهى الإمكانية الإيجابية (الرجوع) ـ تعمّق نفى هذه الإمكانية مؤكدة نتيجتها السلبية سلفاً : أى أنها . بكلمات أخرى . تجعل مضمون فعل الشرط ممكن التحقق نظرياً . لكنها تجعل تحققه عاجزاً عن تغيير شئ من الطبيعة الضمنية لجواب الشرط .

منذ البدء . إذن . تتناوس القصيدة بين إمكانية تحقق فعل الشرط . وامتناع تحققه ، لكن هذا التناوس يصبح غير دلالة فى ضوء عاملين : بدء جملة الشرط بـ **حتى** . وطبيعة جواب الشرط الذى يساوى بين الحالتين : اللاتحقق والتحقق إذ يقود كلاهما . فى النهاية . إلى النتيجة ذاتها : الثبات على حالة واحدة لا متغيرة . كانت قائمة قبل تحقق الفعل . وتبقى قائمة بعده .

وتقع القصيدة . على صعيد الزمنية ـ الحركة . بين قطبين : أ ـ اللحظة الحاضرة × ١(= أوديس تاريخ من الرحيل . فى أرض بلا ميعاد . فى أرض بلا معاد) وهى لحظة **سابقة** على الفعل (الرجوع) . واللحظة (   ) التى يفترض نظريا أنها مغايرة لـ (×) لأنها **تالية** للفعل . لكن القصيدة تلغى هذه العلاقة الاحتمالية بين اللحظتين (×) و (   ) وتتنامى . مكانيا . لتكشف أن (   ) هى (×) . أى أن الفعل **يخفق فى أن يصبح مصدرا للحركة والتغير** . ويظل مصدرا للثبات وتأكيد اللاحركة . وهكذا يمتنع التغير فى القصيدة . ويفرغ الفعل من فعليته .

تتجسد الخصيصة الجوهرية لجملة الشرط . كما بلورت قبل قليل . على كل مستوى من مستويات بنية القصيدة . ففعل الشرط . مثلا . ليس **واحدا** . بل إنه ينقسم إلى بديلين متضادين . أحدهما **داخلى** (ينسب الفاعلية إلى الذات ـ أوديس) والآخر **خارجى** (ينسب الفاعلية إلى الخارج ـ الأبعاد ، الدليل) . بيد أن البدائلية . هنا . ليست فاعلية إيجابية . إذ إنها تصبح . هى بدورها . غير ذات معنى . لأن كلا البديلين يقود إلى النتيجة ذاتها :

البديل الأول — **رجعت يا أوديسُ**

البديل الثانى — **ضاقت بك الأبعاد**
واحترق الدليل

(يلاحظ أيضا أن البديل الثانى يضم فئتين : الجمع المؤنث (الأبعاد) والمفرد المذكر (الدليل) . دون أن يكون للمغايرة بينهما تأثير على صعيد الثبات والتغير . بطريقة مشابهة . تتركب الموجودات فى القصيدة فى مزدوجات :

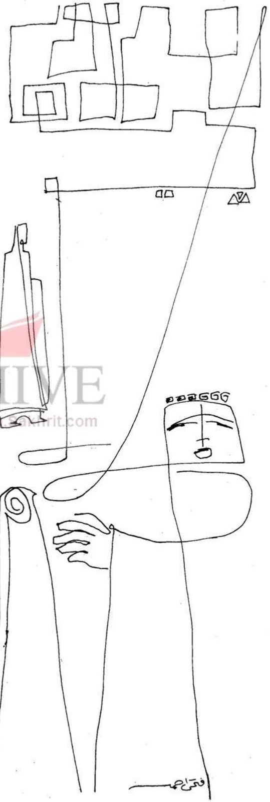
ضاقت بك الأبعاد
واحترق الدليل

فى وجهك الفاجع
أو فى رعبك الأنيس

وتكون جميع البدائل لا بدائل حقيقية . بل مكونات تعمق الحركة الأساسية وهى : تحقق فعل الشرط وانعدام فاعليته لكونه محكوما بـ **حتى** .

يتألف جواب الشرط من نسق ثلاثى . خصيصته الأولى هى الثبات وتعميق الثبات والسكونية (تاريخ من الرحيل . أرض بلا ميعاد . بلا معاد) . وليس فيه أى فعل للحركة . رغم أن مضمونه الأساسى هو **الرحيل** : وهو فعل الحركة الدائبة .

والرحيل يتحول تاريخا . لا عملية حاضرة . ودلالة الفعل الوحيد فى هذا النسق هى دلالة الثبات وانتفاء التغير والزمنية (تظل ....) ويتعمق الثبات عن طريق الثنائية البارزة : الزمان / المكان التى يعمل طرفاها الآن لا فى اتجاهين متضادين . بل فى اتجاه واحد هو تأكيد السكونية . فالزمان ـ التاريخ ـ بعد مستقر تشكل واكتمل . مرتبط بالثبات لا يمكن إخضاعه للتغير ، والأرض (التى تتكرر) تتجسد هنا ثباتا مطلقا يشد الإنسان إليه مسمرًا إياه . فهى أرض بلا ميعاد . وبلا معاد . تقف معزولة عن الماضى والمستقبل . منقطعة عنهما . أى ثابتة دون قوى تستطيع أن تدخلها فى سياق التغير .



كما يتعمق الثبات من تنامى ثنائية ضدية أخرى هى الأرض / الماء . يتجسد فيها الماء (البحر . مكان الرحيل) أرضاً . أى أنه يسلب من مائيته وحركيته . وسيولته . ومتغيريته ويجمد فى طبيعة صلبة . جامدة مستقرة استقرارا مطلقا .

أخيرا . يتعمق الثبات فى تأسيس الثنائية الضدية ميعاد / معاد التى تشد المستقبل / الماضى ، مكانيا وزمانياً [الميعاد نقطة زمانية فى المستقبل . ومكان مستقبلى (أرض الميعاد) والمعاد نقطة زمانية فى الماضى ومكان ما ضوى (مكان الانطلاق والعودة)] أى أن هذه الثنائية تتواشج مع ثنائية التاريخ / الأرض ؛ وبهذا التواشج تبلغ بالثبات وانتفاء الحركة النابعين من انتفاء العلاقات بالماضى والمستقبل ز ـمكانيا . درجتهما الأسمى . وتزداد حدة الثبات بروزا فى الطبيعة التكرارية . صوتيا . للفظتين اللتين تشكلان الثنائية التصورية (ميعاد / معاد) وفى الترتيب المكانى لهما (الميعاد أولاً . منفياً . ثم المعاد منفياً ـ حركة من المستقبل إلى الماضى) كأنما النقطة الزمكانية الماضية تصبح تكرارا للنقطة الزمكانية المستقبلة . والعكس بالعكس . أى أن الزمن / التغير يلغى إلغاء نهائياً ......

٦ ـ ٣ ـ ١

هكذا يكون ما تؤكده القصيدة هو أن نتيجة الحركة هى الثبات . بيد أن هذا الثبات هو ثبات الحركة : الرحيل . أى أن القصيدة تؤكد رؤياها عن طريق **مفارقة ضدية فعلية** . فالحركة التى توصف هى حركة رجوع ذات قصد نهائى ونقطة وصول محددة . أما الثبات فهو ثبات على رحيل تائه . رحيل بحث وقلق ومغامرة لا تنتهى . رحيل يكمن مرماه فى ذاته . فى الحركة الدائبة التى يمثلها .

وفى هذه المفارقة الضدية إفراغ لكلا الفعلين من مدالياه الأصلية . تماما كما أفرغت جملة الشرط من مضامينها الأصلية . وكما تفرغ موجودات القصيدة الأخرى من مضامينها الأصلية لتمنح مداليل جديدة [يتجلى ذلك بصورة باهرة فى نقطة ذكرت قبل قليل : هى تحويل الماء (الذى لا يذكر لكنه قائم ضمنياً فى الأسطورة) إلى أرض . فأوديس يبقى رحيلاً لا فى **البحار** . كما هو فى الواقع الأسطورى . بل فى **الأرض** : فى مفارقة ضدية تنبع من رؤيا الثبات فى القصيدة . إذ إن الأرض أعمق قدرة على تجسيد مفهوم الثبات من البحر .

٦ ـ ٣ ـ ٢

تتجسد مفارقة القصيدة . وعلاقة الحركة بالثبات فيها . فى الأنساق بالصورة الموصوفة سابقا . وتصبح القصيدة فيزيائياً بنية ذات شكل تكرارى يحتل وسطها جوهر الثبات ونسقه الذى يجسده أوديس . ويحتل طرفيها (بدايتها ونهايتها) فعل الشرط المفرغ من إمكانية التحقق . وبتكرار فعل الشرط فى نهاية القصيدة تكتسب العلاقة الحركة / الثبات طبيعة متجددة . أى أنها تصبح ذات حركيّة طاغية . بيد أنها حركية تتجه إلى الوسط الذى يحتله جوهر الثبات . فهى حركية ارتدادية . رجوعية . تؤكد فى النهاية ديمومة الثبات . وديمومة الاتجاه إلى التجمد على وضع واحد . وهكذا تنقلب القصيدة لغوياً ليصبح وسطها جواباً لبدايتها ونهايتها مشكلة بنية مرآتية تحول بنية القصيدة إلى حركة متجهة إلى المركز من البدء والنهاية . بدلا من الحركة المتنامية عادة . معمقة الثبات ومانعة الحركة خارج القصيدة :

فعل الشرط (الحركة النظرية)الثبات

فعل الشرط الحركة النظرية التى يتضمن جوابها فيما سبق : فى الثبات .

وبذلك يصبح الثبات هو الحصيلة الفعلية للحركة البدئية . والحصيلة المعطاة سابقا للحركة النهائية التالية له . أى أن الحركة تقود فى النهاية **دائما** . وسواء أربطت بجواب تال لها أم لم تربط . إلى **ثبات** محدد بدءاً .

٦ ـ ٣ ـ ٣

تكتنه القصيدة . إذن . فاعلية الثبات / التغير ؛ الاستقرار / الرحيل ؛ وتكتسب دلالاتها من استخدام الحركة لنفى الحركة وتأكيد الثبات النابع من عمق فاعلية الحركة الأساسية (الرحيل) وتحولها تاريخاً . لا بمعنى الزمن الغابر الميت . بل بمعنى التاريخ ذى الاستمرارية والحضور . هكذا يتحول التاريخى إلى حضور أزلى وتنعدم دلالة الفعل الحاضر (الرجوع) ويفقد القدرة على تغيير التاريخى . ذلك أن الحركة فى القصيدة مشروطة . سلفاً . بصورة تنفى إمكانية حدوثها .

فالقصيدة . إذن . **تؤكد الثبات حتى فى سياق الحركة** . وإذا نعاينها هذه المعاينة ندرك وظيفة النسق فى بنيتها . فالنسق فاعلية تثبيت وتصلب وكبح للحركة . أى أنه . بحكم طبيعته . يكون هنا تعميقاً حاداً لرؤيا القصيدة الجوهرية . وتجسيداً لها إلى درجة يتحول معها إلى عنصر دلالى فى البنية . ذلك أن ثبات البنى التركيبية هو بقاء لها على ما هى عليه . وتكرارها تعميق لهذا البقاء وترسيخ له . ويبلغ هذا الترسيخ ذروته فى النسق الثلاثى (الذى يحتل مركز القصيدة . مشكلا فى آن واحد جواب الشرط وحركة القرار فيها) إذ يمتزج تصلب البنية النابع من التكرار النسقى مع مضمون التركيب المكرر . أى صورة الأرض الراسخة المنقطعة التى لا ميعاد لها ولا معاد لها . ويزيد من حدة هذا التوحد كون النسق يقوم على الأداة (فى) (أوديس **فى** أرض) التى تسمِّر الموجود فى انتفاء مطلق للحركة .

ومن هنا تعلو نسبة التكرار فى القصيدة **داخل النسق وخارجه** . ولعل الدراسة الإحصائية البسيطة التالية أن تظهر إلى أى مدى يصبح التكرار (أى الثبات والبقاء) المكون الأساسى للبنية .

تتألف القصيدة من ٤٢ وحدة لغوية (أُدْلول **Morpheme**) . أو من ٤٢ **حيِّز** لغوى (على صعيد مجرد) . وتشغل هذه الحيزات الـ (٤٢) ٢٤ وحدة لغوية فعلية (أو ٢٥ . إذا اعتبرنا **ميعاد . معاد** وحدتين مختلفتين تماما ومستقلتين . مع أنهما فى الواقع ليستا كذلك إلا نسبياً) . أى أن نسبة التكرار عالية جدا . إذ تكاد تكون كل وحدة لغوية مكررة مرتين [على صعيد النسب : $\frac{٢٥}{٤٢}$ لا على صعيد فعلى . إذ إن ثمة وحدات تتكرر ٣ مرات (حتى ولو) ووحدات تتكرر ٤ مرات (تظل)] . وبدراسة الوحدات المتكررة فعليا . نرى أن الوحدات التى تشرط الحركة بنفى نتيجتها سلفا . والوحدات التى تؤكد الثبات . هى الطاغية فى تكرارها ؛ وتشكل هذه الوحدات مؤشر الثبات العميق عبر طغيانها فى أنساق متكررة .

ثمة مؤشر آخر ، ذكر سابقا فى سياق مختلف ، هو بدء القصيدة وانتهاؤها ، على قصرها ، بالوحدات اللغوية ذاتها . ذلك أن القصيدة ، بهذه الطريقة ، تظهر (الحركة) محاصرة بالثبات ، أى أنها تظهر القصيدة (الحركة الصوتية التركيبية المتنامية) محاصرة بالثبات الذى لا يتغير نتيجة لحدوث القصيدة ، ويؤدى هذا الحصار وظيفة أساسية على صعيد تجميد حركة القصيدة فى رؤياها الجوهرية ، وفى بنيتها الفيزيائية . ذلك أن كون فعل الشرط بداية للقصيدة ونهاية لها واحتلال جواب الشرط لمركز القصيدة يثبت مضمون الجواب (بقاء أوديس على حاله ولا تغيره) فيزيائيا بين حدين لا يمكنه الانطلاق خارجهما ، ويجعل من نقطة البدء نقطة للنهاية ، ومن نقطة النهاية نقطة للبدء ، حاصراً حركة أوديس ضمن دائرة مغلقة . وبهذا **يحتل** جواب الشرط حيز النتيجة النهائية لحركة فعل الشرط فى بداية القصيدة (وهى نتيجة تؤكد الثبات) ، ثم **يجهض** دلالة حركة فعل الشرط فى نهاية القصيدة ملغياً إياها ، ومقدما النتيجة المسبقة للحركة قبل تشكلها ، ومؤكداً لا جدواها وعجزها عن أن تكون فاعلية تغيير .

٦ ـ ٣ ـ ٤

تنبع رؤيا العالم التى تجسدها القصيدة من الإيمان بالبحث والتساؤل والمغامرة والقلق بوصفها الدوافع لحركة الحياة المتجاوزة الرافضة للقبول والاجترار والثبات . وهى رؤيا بلورتها فئة من المثقفين العرب استجابةً عميقة لواقع التخلف والاستنقاع فى الثقافة العربية المعاصرة ، وللاستسلام الفكرى للمعطيات الموروثة لهذه الثقافة . ويشكل هذا التصور محوراً أساسيا من محاور رؤيا **أدونيس** للعالم ، متجليا فى رموز معقدة أحيانا ، وفى ذوات أسطورية أحيانا أخرى ، وفى لغة مباشرة فى النادر . بيد أن هذه الرؤيا الخلاقة المكتنهة التى تقدس القلق والتساؤل وترفض الكمال (كل اكتمال موت ، يقول ايف بونفوا) تحمل فى جوهرها بذور التناقضات التى تشرخ العالم الذى تتبلور فيه : العالم الضدى الذى تختنق فيه الحركة بانبثاقها ضمن بنية من الثبات الطاغى والتكرار والاجترار الدائمين . فالرحيل والبحث لا يتمان فى سياق منفلت ، مندفع ، حيوى ، حرّ ، وضمن حركة متفجرة للواقع ، بل يظلان حلماً ، تصورا عقائدياً ، يتشكل ويتبلور فى سياق الجمود والتحجر دون أن يتحول فاعلية حقيقية .

وتتجسد هذه الرؤيا المنشرخة فى المفارقة الضدية العميقة التى يجسدها النص : استخدام الحركة لتأكيد الثبات ، وكون الثبات المؤكد ثباتا للحركة ، ثم تقولب الحركة فى نسق ثلاثى تكرارى شبه مطلق هو ، تحديداً ، نقيض الحركة وقطبها الآخر .

٧ ـ

حتى الآن تناولت هذه الدراسة تشكل الأنساق من خلال عنصر التكرار المنتظم لبنى تركيبية كاملة ، وبهذه الصفة ، فإن الدراسة تؤكد سلامة الفرضيات النظرية التى يقوم عليها تمييز ياكوبسن للأنساق باعتبارها خاصة مميزة للغة الشعر . لكن دراسة التكرار يمكن أن تتجه إلى مناحى أخرى ، فتتناول العناصر المتكررة صوتياً ، ودلالياً ، وإيقاعياً ، ضمن بنية القصيدة ، حتى حين لا تتشكل أنساقاً كاملة . ويمكن أن نسمى هذا النوع من التكرار «التكرار الحر» ، أو اللانسق ، تمييزاً له عن التكرار النسق .

يلاحظ لوتمان فى دراسة شديدة التقصّى للتكرار[٢٥] ، أنه «مادام أى نص يتشكل عبر الضمّ الموضعى لعدد محدد من العناصر فإن وجود التكرار أمر لا مفر منه» . بيد أن من الطبيعى أن يؤكد أن كون التكرار حتميا لا يسلبه القدرة على الانشحان بالدلالة ، وتصبح إحدى مهام النقد التحليلى الصعبة هى اكتناه العوامل التى تمنح الحتمىّ طبيعة دالة ، وتمنعه من أن يكون اعتباطياً ، أو آلياً صرفا .

بدراسة التكرار الحر فى نص يوسف الخال ، مثلاً ، يظهر ما يلى :

١ ـ **الحجر** «ترمى بها ، ترمى بها حجر
ويطلع النبات فى الحجر»

٢ ـ **سائر** «وسائر البشر
تمر لا ترمى بها ، ترمى بها حجر»
فى سارية الضياء
يحول الغدير سيره
لكن إبراهيم ظل سائرا
إلى الأمام سائرا
لكن إبراهيم ظل سائرا»

٣ ـ يفيض ماؤها
يحول الغدير سيره

٤ ـ **يقول** إبراهيم
وقيل إنه الجنون»

ويتجلى ، بسرعة ، محدودية التكرار الحر ، حتى حين يُسجَّل التكرار الدلالى لا اللفظى فقط (ماؤها / الغدير) .

٧ ـ ١

تكشف الدراسة الموسعة أن حتمية التكرار قانون فعلى يحكم العمل الأدبى . لكن النتيجة المدهشة هى أن التكرار الحر ، رغم أنه يبدو متوقعا ، أقل بكثير فى حدوثه فى بنية النص ، من التكرار النسق .

أى أن ثمة ارتباطا عضوياً ، ضمن قانون حتمية التكرار بسبب محدودية العناصر ، بين التكرار وبين تشكيل الأنساق . **ولعل هذه الظاهرة أن تكون المميز الفعلى للغة الشعر** . ذلك أن التكرار الحر قد يحدث فى النص العادى غير مرتبط بتشكيل الأنساق[٢٦] .

لكن هذا الحدوث قليل . وما تكشفه الدراسة ، مبدئياً ، ذو طبيعة مثيرة للاهتمام تستحق الاكتناه المتقصى . وسأصوغها بشكل فرضية مبدئية :

«إن التكرار الحر فى النص الشعرى نادر . وحين يحدث التكرار فإنه يحدث مرتبطا وجوديا ببنية نسقية» . فالتكرار مشروط وجوديا بانضمام العناصر المتكررة ، على المحور التراصفى[٢٧] ، فى أنساق بنيوية . »

وقد تشير هذه الفرضية ، إذا بُرْهِنت ، إلى أن العقل الإنسانى لا يتقبل التكرار إلا فى تجمعات بنيوية نسقية ، وأن تقبله للتكرار الحرّ محدود .

٨ ـ

تكشف دراسة الأنساق . كما تجلت فى النصوص المحللة . أبعاداً جوهرية لبنية القصيدة . وآلية تشكلها . وطبيعة العلاقات التى تنشأ فيها حصيلة لفاعلية مبدأ التنظيم . عبر علاقتى التشابه والتضاد . للمكونات اللغوية والدلالية والصوتية فى بنية متكاملة . ولعل أكثر النتائج النظرية للدراسة أهمية أن تكون ما يلى :

١ ـ يبدو أن لعملية الخلق الفنى بعداً آلياً صرفا يتشكل تجسيداً لا لخصوصية النص أو المادة اللغوية التى تشكله . أو التجربة التى ينبع منها . بل لبنية العقل الإنسانى نفسه . ويمكن لهذا البعد أن يسمى زا ـ أدبى (زائد على الأدبى) . وبين أهم تجلياته تموضع النص ضمن تركيبات نسقية (ثنائية . ثلاثية . رباعية خماسية ...) يكون للنسق الثلاثى فيها دور طاغ . ويفترض نشوء النسق شروطه الخاصة النابعة من آلية تشكله وانحلاله . ولكلا حركتيه التشكل والانحلال تأثيرات عميقة على الطريقة التى تتنامى بها القصيدة والمادة اللغوية والتركيبية التى تصنعها . وثمة أحوال لا تعدو بنية القصيدة فيها أن تكون تشكلاً وانحلالاً لنسق ثلاثى واحد . أو لسلسلة متتابعة من الأنساق .

ولعل كشف هذا الجانب الآلى الزا ـ أدبى . الزا ـ نصى . أن يغيّر الكثير مما يُؤمن به الآن عن طبيعة الخلق الأدبى . عن الخصوصية . والتميز . وروح النص . والعبقرية الفردية . والفيض التلقائى ... إلخ من تصورات تربط بين الخلق الأدبى وبين الفردية المتميزة إلى درجة قصوى فى تأكيدها على التفرد والإبداع (كما نجدث مثلا فى الرومانتيكية وما تنامى منها من تصورات للفاعلية الأدبية) .

٢ ـ إن النسق . رغم هذا الجانب منه . ليس آليا بمعنى أنه موجود فى النص وجودا فيزيائيا لا علاقة دلالية بينه وبين الرؤيا الجوهرية للنص . بل على العكس من ذلك . تكشف الدراسة أن الدور البنيوى للنسق دور متغير . ديناميكى . وأنه قد يعمق الرؤيا التى تبلورها القصيدة . أو يعيق نموّ هذه الرؤيا ويجمّد الحركة فى سياق ينشأ من تصور للحركة الحادة . وقد يجمّد حركة النص فى سياق يرتبط بالثبات والجمود . متحولا إلى عنصر دلالى فعلى فى بنية النص .

٣ ـ إن لهذين البعدين للنسق (الآلى / الديناميكى) دوراً أساسياً فى الخلق الأدبى جديراً بمتابعة التقصى والاكتناه لكى يتحقق فهم أعمق للأنساق . ولعملية الخلق الأدبى ذاتها . ولبنية الفكر الإنسانى نفسه .

هوامش

(١) راجع حول الإشكاليين الروس :

Victor Erlich. **Russian Formalism**: History. Doctrine. Mouton. The Hague. 1955.

و :

Tony Bennett. **Formalism and Marxism,** New Accents. Methuen. London. 1979. Ch. 3.

وبشكل خاص دراسات لوتمان

Jurij Lotman. **The Structure of Artistic Text** Michigan up. Ann Arbor. 1977.

(٢) راجع حول هذه النقطة .

Mukarovsky **The word and Verbal Art** Yale up. New Haven and London. 1977 chs. 1. 2.

ومقالته :

Standard language and poetic language. in **A Prague School Reader,** ed. Garving Georgetown up. Washington. 1964..pp. 17-30.

(٣) راجع دراسته

Describing poetic structures in **Structuralism,** ed. J. Ehrmann. Anchor Books. Garden city. New York. 1970. pp. 188-230.

(٤) راجع

Structuralist poetics Routledge and kegan paul. London. 1975. ch. 3.

(٥) سابق ص ٦٠ ـ ٦٧ بشكل خاص .

(٦) سابق

(٧) راجع عن أهمية تمييز الظاهرة . جان ستاروبنسكى (Starobinsky) «اللغة الشعرية واللغة العلمية» **الفكر العربى المعاصر** . بيروت . ١٠ . شباط ١٩٨١ ص ١٣٧ ـ ١٤٥

(٨) راجع **جدلية الخفاء والتجلى** . دراسات بنيوية فى الشعر . دار العلم للملايين . بيروت . ١٩٧٩ . الفصل الرابع .

(٩) سابق

(١٠) راجع مقالته «الفاعلية البنيوية» فى Essais Critiques وترجمتى لها فى **مواقف** . بيروت ٤١ . ربيع ١٩٨١ .

(١١) سابق .

(١٢) راجع من بين أعماله الكثيرة حول الموضوع .

The Hidden God, Routledge & Kegan Paul. London. 1977.

و **Essays on Method in the Sociology of Literature,** Telos press. (st. Louis 1980).

وترجمة د . جابر عصفور لدراسته «علم اجتماع الأدب» فصول . القاهرة . ٢ . يناير ١٩٨١ . ص ١٠١ ـ ١١٣ .

(١٣) **قصائد أقل صمتا** . دار الفارابى بيروت . ١٩٧٩ ص ٢٦ . ٦٩ على التوالى .

(١٤) ورد . إشارة ٨ .

(١٥) كما يعتقد . مثلاً . د . صلاح فضل فى مناقشته لدراسات البنيوية فى **البنائية فى النقد الأدبى** . ط ٣ بالقاهرة . ١٩٨٠ . المقدمة .

(١٦) **ديوان بدر شاكر السياب** . دار العودة . بيروت . ١٩٧٣ . ص ٣٣٣ ـ ٣٣٤

(١٧) راجع **Aspects of the theory of syntax**

MIT. Cambridge. Mass. 1965.

وتمثل الرموز ع س الجملة الاسمية . و ع ف الجملة الفعلية . والمخطط المقدم هنا مبسّط لطريقة تشومسكى .

(١٨) راجع من أجل تحديد الوحدات بدقة . كمال أبو ديب **فى البنية الإيقاعية للشعر العربى** . دار العلم للملايين . بيروت . ١٩٧٤ الفصل الأول .

(١٩) راجع «علم اجتماع الأدب» ودراسته لسان جون بيرس فى Essays on Method الفصل الثامن

(٢٠) **الأعمال الشعرية الكاملة** . دار العودة . بيروت . ١٩٧٩ ص ٢٠٣ ـ ٢٠٦ .

(٢١) ورد . ص ٩٤ ـ ١١٩ .

(٢٢) «فى الشعرية : تناول بنيوى» **مواقف** بيروت . ٤١ . ربيع ١٩٨١ .

(٢٣) راجع G. Genette. Introduction à l'Architexle. seuil. Paris 1979.

(٢٤) **ديوان أدونيس** . دار العودة . بيروت . ٩٧١ . ج١ . ص ٣٩٦ .

(٢٥) ورد . الفصل السادس بأكمله .

(٢٦) ولعل دراسة للمقامات ـ مثلا ـ أن تكشف الفرق النوعى بين التكرار فيها والتكرار فى لغة الشعر . وأن تؤدى الى صياغة مبدأ بنيوى يفسر دور التكرار فى الشعرية .

(٢٧) ترجمتى المقترحة لمصطلح (Syntagmatic)

التفسير الأسطورى

للشعر الحديث

أحمد كمال زكى

(١)

لأكثر من سبب ـ عند أكثرنا عقلانية ـ بعثت الأساطير إلى الحياة بعد موتها بين براثن العلمية . وكانت الأساطير تعنى مجموعة من تفسيرات خيالية غيبية اقترحها الإنسان الأول فى مواجهاته للكون . وفى جانب آخر مالت الأغلبية إلى تأكيد استمرارية الأساطير على قاعدة وحدة الوجود التى لا تنفصم . وفى ظل نظام لا تنقطع فيه سلسلة التوالى حتى يمتزج الحاضر والماضى والمستقبل «وإذا الحدود بين البشر جميعا قد أصبحت غير محققة المعالم»(١) . وبطبيعة الحال تكون الأسطورة هنا طقسا أو كهانة . كما تكون خرافة قصصية Legend تجمع لغتها التصويرية رؤى شعرية أو شاعرية يعترف العلم بأنها وجهات نظر فى الطبيعة والحياة . ومن ثم أكبَّ المتخصصون فى فروع المعرفة على دراستها وتحليلها . فأصبحت حقا مشاعا عند الأنثروبولوجيين والسيكولوجيين والسوسيولوجيين والفيلولوجيين .

ولما كانت العلاقة بين الأسطورة والشعر مما لا مشاحة فيه ـ وكلاهما لغة واحدة وجدت فى كتب الآلهة الأولين وشهدت عليها تعاويذ الكهان ورقاهم المسجوعة ـ أصبح من الضرورى أن ينضم نقاد الأدب إلى هؤلاء العلماء معتمدين محصلاتهم النهائية . ولا سيما فيما صدر عنه **كارل يونج** فى نظريته عن اللاشعور الجماعى . ومجموعة من علماء اللغة ربطوا بحوثهم اللغوية بالأساطير على أساس انتقالهم إلى دائرة البحث الفولكلورى . وقد توجت هذه البحوث بظهور الأنثروبولوجية اللغوية عند أمثال **كلود ليفى ستروس** .

وليس يعنينى كثيرا هذا الجانب على أية حال . بل ربما أفيد فائدة أكبر ـ كناقد أدبى ـ من **ماكس مولر وبنْغى وجاستون بارى** . ومع ذلك لابدَّ من الاعتراف بأن المدرسة الأسطورية الحديثة ـ وهى تفسر رمزيات الطقوس القديمة والخرافات القصصية ـ تجعله رابطا من روابط الاستمرار الحضارى ولو فى حدود النماذج العليا archetypes ومن ينكر على أى حال أن إنسان العصر الذى يبدع الفن مقطوع الصلة فكريا ـ أى لغة وسلوكا ـ بإنسان ما قبل التاريخ ؟

ثم من يزعم أن العقلانيين بيننا كانوا على صواب عندما رفضوا الأساطير فوّتوها . ثم بعثوها بعد أن تبيّنوا أنه قد لا يشق على المرء أن يقبلها سواء تَشكَّلَ الرمز الأسطورى من تجاربنا الفعلية . أو انحدر إلينا عن طريق اللاوعى الجماعى جيلا بعد جيل ؟

فى الحالين لا ينمو الرمز الأسطورى خارج علاقاتنا الاجتماعية . وغاية ما فى الأمر أن الأسطورة نفسها زمرة من الرموز - تكمن فيها بدلالات معينة - لا يراها بعض الوضعيين والواقعيين قابلة للتداول Communicable أى قادرة على التبليغ بشئ . وقديما حرص **يونج** على أن يوضّح أنّ تقبل الرمز يتم عن طريق اللاشعور . وليس عن طريق الفكر أو المنطق . وهذا يعنى أن الرمز الأسطورى مجاز على نحو خاص أو تمثيل حدْسى Intuitive Representation يخلب ألبابنا إذا أحسنا تصوّر بنيويته الخاصة .

ooo

غير أن هذا الرمز - ويكتفى فى استخدامه بلفظ واحد أو بذكر اسم إله قديم كتموز أو بعل - كفيل بأن يبعث إلى محيط الشعور كلّ الخبرات القديمة لنرى مثلا فى السياق العام أن الإشارة إلى تموز تعنى الانتصار أو البعث . وأن ذكر آلام المعذبين الذين حلت عليهم اللعنة الأبدية ليست إلا ترديداً لعذابات سيزيف .

تموز إذن أو سيزيف قيمة سيميوطيقية فى الحقيقة . ويصبح كل منهما علامة أو منطلقا لخيالات يقتضيها التعبير الفنى أيّاما كانت أدواته . وليس من سلطة المنطق أن يحاول تقويم هذه الخيالات . وإلا كان علينا أن نرفض كل رؤى **السياب** الذاهلة والمذهلة وهى تجمع بين المسيح وتموز :

خُيّل للجياع أن كاهل المسيح
أزاح عن مدفنه الحجر
فسار يبعث الحياة فى الضريح
ويبرئ الأبرص أو يجدّد البصر

وباعث الحياة - يقصد الخصب - هو تموز . لكن الشاعر فى تعامله مع رمز المسيح لم يجد بُدًّا من أن يجعلها كينونة واحدة . وقد اجترأ فى قصيدته «مرض غيلان» على أن يقول فى مفهوم مخالف تماما لمفاهيم العقلانيين :

بابا .. كأن يد المسيح
فيها . كأن جماجم الموتى تبرعم فى الضريح
تموز عاد بكل سنبلة تعابث كلَّ ريح

ومثل هذا - ربما - هو مالفت نظر **يونج** عندما صرّح بأن تقبُّل الرمز بإشارة ماشبه محال . لكنه مع ذلك يتردد فى الشعر قديما وحديثا ، يقول **بشار بن برد** :

وكأنّ تحت لسانها
هاروتَ ينفث فيه سحرا

ويقول **على محمود طه** بلسان سافو وقد سمعت إلى الشاعر :

أمن ربة الشعر إلهامه
أم الوترِ الأرْفيِّ الحنون

ويقول **أدونيس** :

فى الصخرة المجنونة الدائرة
تبحث عن سيزيف
تولد عيناه

فلا نجد أكثر من تلك الإيماءات . وهى وحدها - بما استوى فينا عنها من معارف - تتحول إلى مجموعة من أحاسيس تشكل الخيال الذى يجعل الإيماءة الواحدة قيمة حية . وقد تفقد بعدها التاريخى أو إطارها الخرافى بوجه عام

ooo

على أن هذا النوع من السيميوطيقيات قد يصبح ضربا من التباهى أو طريقا للإعلان عن ثقافة الشاعر - وقد حدث هذا فى إشارات **السياب** الأولى داخل مطولتيه «**المومس العمياء**» و «**وحفار القبور**» . ثم بلغ أقصاه عند كثير من المتشاعرين . أو لدى الذين لم يستطيعوا استيعاب المناهج الأسطورية التى تقدر دور الخيال الخلاق . فوقعوا فى مجاوزات مضحكة ، يقول **أحمد مخيمر** الشاعر المصرى :

بوذا ...
فوق القمم الشماء يعيش وحيدا
يتنقل كالنسر الجارح

و**سعد الحميدين** . الشاعر السعودى :

قلبى يدق .. يدق
لكن الجدار
يمتد قدامى كشمشون الأزل

وللأزل عند هذا الشاعر عنقاء . وقد ربطها بالغراب الذى يشيب فى قوله :

شاب الغراب ...
وصافحت عيناى عنقاء الأزل

والشاعران - فيما نرى - قد يكونان من أصحاب الخيال الأول الذى يسميه **كوليردج** Fancy باعتباره ضربا من الذاكرة الآلية المتحررة من قيود الزمان والمكان . إلا أنهما لم يحسنا توظيف العناصر القصصية - القديمة - عندما تتحوّل إلى خيال آخر - هو الخيال الثانى - يؤلف بين المتفرق المتناقض . ويحسن مزجه مهما يضؤل حظه من الفاعلية فى ضمير الحضارة . ومهما تكن قابليته من التَّمْذَجة[2] . ومن هنا كان بناؤهما الفنى مرفوضا . فضلا عن أنهما عدما القدرة على تصوير «الجدار الذى يمتد كما يمتد شمشون الأزل» أو «بوذا الذى يتنقل كالنسر الجارح» دون مبرر تقبله أية قراءة لبوذا الذى عاش فى القرن السادس قبل الميلاد وقال بفناء الإنسان على قاعدة النيرفانا Nirvana السحرية .

وأما ما يقوله **على جعفر العلاق** الشاعر العراقى من مثل «كأن طيور الفرات غزال على الرمل» . وما يقوله **تاج السرّ الحسن** الشاعر السودانى

من مثل «ياسمسمُ افتح . أحببتُك يا أوفيل . فى رأسك من شعرى بخصوص إكليل» وما يقوله **بدر توفيق** الشاعر المصرى من مثل «موسى اهتزت فى يمناه الراية . حين امتد الوجه الأصفر» وما يقوله **عبدالعزيز المقالح** الشاعر اليمانى «أنصلب سرا . وأواه أواه أين الصليب . وهيهات أين مكان المسيح» وما يقوله **يوسف الخال** من مثل «وقبلما نهمّ بالرحيل نذبح الخراف واحداً لعشتروت . واحداً لأدونيس . واحداً لبعل» ثم ما يقوله **خالد أبو خالد** الشاعر الفلسطينى من مثل «لكنّ أبا ذر وُلِدَ على شفتى . وفى كفيه السيف . صمت» فشئ يقرر أن هؤلاء جميعا – على الأقل فى هذه المواطن – لم يتسنّ لهم أن يثبّتوا أقدامهم فوق أرض الأساطير . أو مايمكن أن تنتزعه الأساطير من ربقة التاريخ . والحقيقة .

° ° °

لكن استخدام الأسطورة، وكلّ ما دخل إلى عوالمها من الواقع . لم يقف عند ذلك فحسب – حيث الاستحضار بإشارة أو بعلامة لموقف إنسانى قديم استجابة لنزعة فنية أو أخلاقية – وإنما جاوزه أيضا إلى الإحياء بقصة هى فى الأصل إحياء سردى لواقع بدائى يبحث عنه أمثال **فريزر وتيلور وأندرو لانج** ونحوهم . وبعبارة أخرى شاع استخدام الأسطورة فى الشعر المحدث كقصة رمزية Allegory حتى ولو كانت هذه الليجورية تفسيراً قديما لطقوس أقدم . وكثير من هذه الطقوس لا يزال يتحكم فى سلوكنا وعاداتنا حتى اليوم(٣) .

ومن العسير فى واقع الأمر تحديد المسار الذى تسير فيه عملية الإبداع الفنىّ متكئة على القصة الرمزية (الليجوريا) فهذه ضرب من المجاز أو التمثيل . ولأنها كذلك . لابد من أن يكون ثمة تركيز على سرد ما يتصل بالمشبه به من صفات وأفعال على أساس التناظر . وباعتبار زمن المشبه به حاملا للمشبه أو مركبته Vehicle كما يقول **ريتشاردز** فى كتابه «فلسفة البلاغة» .

وبديا أعتذر عن هذه المقارنة التى قد تبدو مقحمة . فلم أقصد إلا أن أجعل منها وسيلة إيضاح لما أريد . ولنفترض معا أن **خليل حاوى** – مثلا – أراد على عادته أن يصوّر صحوة الإنسان المهزوم من بين ركامات العصر وتناقضاته برغم إفلاسه – وقد قدّم إليوت له انموذج فى الأرض الخراب – فما عليه إذن إلا أن يكون تموزاً أو بعلا أو مسيحا . وأحد هؤلاء فى هذه الحاله مشبّه به . وحكايته تشبه حكاية «الثور الوحشىّ» الذى تشبّه به ناقة الشاعر الجاهلى وهو يرحل رحلته الخرافية الباهرة .

وتبدو الحكاية هنا – إذا أحسن الشاعر تضمينها – غير مقصودة لذاتها . بمعنى أن الشاعر لم يشأ سرد وقائعها إلا لأنه شعر بأن لديه موضوعا يريد إيضاحه . فكأنها فى الحقيقة عنده لون من ألوان التصوير . وهذا التصوير عادة ما يكون عالة على تفصيلات الأصل . إلا أن الشاعر الفاهم يجد من الخير أن يستغنى عن بعض هذه التفصيلات . ولا بأس إذا سمح لخياله باستبدال غيرها بها .

وربما كان **خليل حاوى** أحد الذين نجحوا تماما فى استغلال حكايات السندباد الخرافية فى رحلاته إلى منابع القوة فى أعماقه ومصادر المعرفة . ولأنه تموزى . فقد أضفى على سندباده – أى عليه هو نفسه – صفات الديمومة والقدرة على حمل البشارة بالخصب . دون أن يحوّل حدْس الأسطورة إلى منطق جامد :

عدت إليكم شاعراً فى فمه بشاره
يقول ما يقول
بفطرة تحس ما فى رحم الفصل ...
تراه قبل أن يولد فى الفصول

وكان من قبل قد أنشد «سوف تأتى ساعة أقول ما أقول» برعشة البرق وصحو الصباح بجانب فطرة الطير . فتنبأ فنيا بدنيا خضراء . غير أنّ هذه الدنيا دمرتها عام ١٩٦٢ رؤاه السوداء فى «بيادر الجوع» .

ولكثير من الشعراء المحدثين – وعلى رأسهم **البياتى وأدونيس وجبرا** – بنبوءات مختلفة . وقد تحوّل بعضها إلى يوطوبيات تقبع فى عوالم شفافة أو بين سحب غامضة . وأحسب أن هذه اليوطوبيات بإشعاعاتها وإيحاءاتها ورموزها . ليست إلا عرضا لمجموعة القيم الإنسانية التى كأنما أعدها الشعراء لمواجهة أقدارهم . وكثيراً ما تتعرض محاور هذه القيم للتداعى – لأنها أضعف من صخر الحقيقة – فيتداعون واحداً إثر الآخر تداعى سيزيف . أو فلنقل إن هذه اليوطوبيات التى هى ردّ فعل لمدن الشعراء الأرضية . أوجدتها حضارة العصر من أجل أن تحبط . فهى تموزية تسفّه فكرة الخصب المستهلكة . وهى بروميثيوسية أيضا ينجم عنها العذاب حتى ليطفئ الشعلة . وتلك مأساة جيل كافح واستعدّ للفداء . غير أن اليأس غلبه على أمره كما غلب خليل حاوى – ومعه المصلوبون بآلامهم – كما غلب **السياب** برغم قبلات عشتار على شفتيه :

هيهات ! ..
أتولد جيكور
من حقد الخنزير المتدثّر بالليل
والقبلة برعمة القتل
والغيمة رمل منثور
يا جيكور !

فعلى قريته السلام . مادمنا إزاء تموز المندحر الذى لا يستطيع أن «يبرعم الحقول» أو «يفجرّ الرعود والبروق والمطر» أو «يطلق السيول من يديه» .

وأما **البياتى** – وقد أحبط أيضا برغم كل ما يروّج عن اجتيازه الأزمة – فقد أراد أن يبعث نيسابور الجديدة أو جنة الأرض من جحيم نيسابور القديمة(٤) التى طالما بصق الغزاة على دود وجهها المجدور . والتى تقمصتها – مع ذلك – عائشة فراح يتتبعها فى كل مكان – حتى فى لندن وتحت أعمدة النور – وكانت أحياناً تتخفى فى أوراق الليمون وأزهار التفاح . وقد قالت له ذات يوم :

«عائشة اسمى – قالت – وأبى ملكا
أسطوريا كان يحكم مملكة دمرها زلزال
فى الألف الثالث قبل الميلاد»

فذلك تُلودٌ لا شك فيه . ولكنه آت من فراغ ، لأن المدينة لم تبعث . وظلت حلما برغم فداحة ما بذل الشاعر من أجل تحقيقه :

ولدت فى جحيم نيسابور
بثمن الخبز اشتريت زنبقا
بثمن الدواء
صنعت تاجا منه للمدينة الفاضلة البعيدة !

وقد كان لأبدَّ أن تضع نيسابور أقنعة طيبة وبابل وروما وبغداد وإرم ذات العماد التى هدها زلزال – وعنده أنّ سيزيف فى رثائه كامى أدرك عصر الزلزال : – كى يردّ على عبث الموت برؤياه اليوطوبية ولكى يسافر فى بحر الصوفية معتمدا حلولا حلاّجيا أو تناسخا قد يكون فيه الاستمرار المنشود للحياة .

ومع البياتى فى إحباطاته نذكر **صلاح عبدالصبور** . وفى «**أقول لكم**» أول شهادة على إفلاس يوطوبياه ، وقفّى عليها شهادة ثانية فى «أحلام الفارس القديم» ليرجع من بحار الفكر دون فكر . ويحيا بلا ظل ولا «صليب» وقد نسيه الله حتى كأنه لم يولد ليعيش موهبة الحب .

ولم يعش لينتصر
ولم يعش لينهزم

وفى تفقّده القصص الشعبى والملاحم متحوّلا عن الأساطير وأقنعة التاريخ تكثر العبارات التى نَمْذَجَها خلال حكاياته عن الملك عجيب وبشر الحافى والسندباد . وقد يكون بعض هذه العبارات مما يجتمع عليه الشعراء منحدراً إليهم من عصور ممعنة فى القدم :

- **لم آخذ الملك بحدّ السيف**
- **اللفظ منية**
- **مات الملك الغازى**
- **الميْتُ يحسُّ دعاء الأهل**
- **هذا النجم . النجم القطبى**
- **فأنت هلال أزهر اللون مشرقُ**
- **فى مجلس الصبح أنا تاج وصولجان**
- **يأكلنى الزمن**
- **إن جئت إليها (يقصد المرأة)**

لا تأمنها حتى لو جعلتْ فرش منامك نهديها أو فخذيها .

ومن الحماقة أن نستنتج – مما سبق – أن هذه الأنماط بنصها منقولة نقلا . فإن **صلاح عبدالصبور** يقف فى ليجورياه عند الحافة الخالية من أية مَعْلَم . إما إلى الجانب الآخر حيث الرؤى المتجددة – وهو صاحب خيال شاعرى – وإما إلى الهاوية . وهو إذا حلّق لم يتشبَّث بسحابة ولا حتى بهذا النجم القطبى الذى كثر دورانه عند البياتى !

وتفرض الريح ذات الإشارات المتنوعة – ريح المنى . امتزجت روائحنا بريح الأرض [حلول] . ريح الودّ والألفة . الصمت راكد ركود ريح ميتة . هل يأمن حضن الريح . فى ليلة صيف راكدة الريح . أتمزق ريحا طيبة تحمل حبّات الخصب المختبئة . نطفتنا الأيام وألقتنا فى وجه الريح . مولاى تلك هى الريح [بعكس : تأتى الرياح بما لا تشتهى السفن] . ماذا تحكى الريح – مجموعة من السيميوطيقيات الخاصة وإن تظل ملتصقة ببعض حكايات السندباد وتفاصيل الرحلات الخرافية التى تكشف عن أن الإنسان المحكوم عليه بالموت لا يمكن إلا أن يذوى حزنا . وقد يصعب «تجديده» بادئ ذى بدء .

وأما توزيع النماذج والقوالب المنمذجة فى ضوء التفسيرات الذهنية – من غير إهمالٍ لعنصر الخيال – فينمّ على السأم والسخرية والتحسر على «أشياء» عزيزة ماتت لديه وهى بعد فى نضارة الربيع . وفى نهاية الأمر . وبعد أن ماتت حتى الكلمة الصادقة فى مأساة حلاّجه . قضى فى تنويعاته بشجر الليل بأن الانسان هو الموت . وبأنّ النشوة خمدت . وبأنه هو نفسه «يتقطر فى زمن الموت» .

وفى حوارية «**الموت بينهما**» التى ضمنها ديوانه «**الإبحار فى الذاكرة**» – وهى من أجمل شعره – رفض كلَّ أولئك . وإن ظلّ يبحث فى حيرته وضجره عن عطايا الله له بعد أن هجره الملاك «ذو المنقار الذهبى» وكان قد اعتاد أن ينتزعه «من بين ندامى دار الندوة» ويظل معه إلى قبيل «صياح الديك» .

وما نزيد بعد ذلك شيئا عن **عبدالصبور** فى هذا المجال – فثمة من لابد أن يعود إليه بالتفسيرات الأسطورية المقارنة – وإنما نقف وقفتنا الأخيرة عند **حسب الشيخ جعفر** صاحب مدن الوهم والرؤى المستحيلة . فهو يواجه الخيبة أو الإحباط كلما حاول تشييد مملكة الطفولة فى كل مواجهاته لواقعه المتأزم . وعلى الرغم من أنه لم يصل بعدُ الى بؤرة اليأس . يظل شعره قاتما . ويظل هو باحثا عن خلاص غامض :

أغوص فى توحدى
أبحث فى تشردى
عن نخلةٍ ومسجد قديم
يأوى إليه – مثلما العصفور – وجهى الضائع اليتيم
فجرعة من كوزه المبترد
وحفنة من تمره الندى

ورحم الله أبا العتاهية . وإن يكن ذلك لا يعنى مندوحة عن أبى نواس وفيدياس وفيدرا وأوفيليا فى قاع كأسه وبين الهياكل المهدّمة . وبأقنعة تهيئ له التضايف الكامل بين ضميرى الغائب والمتكلم . ومن أجل أن يجدّد شباب مدينته القديمة التى قد يسخط عليها بقدر ما يهفو إليها .

ثم أعتذر مرة أخرى ...

فقد أطلت فى مدخل أردتُ به الاتفاق على معنى الأسطورة (وقد لاحظنا حتى فى بحثنا عن رمزية الشعر الجاهلى [٥] أنه واسع روّاغ) . وعلى تحديد قيمتها رمزاً حيا كان أو تضمينا لحكاية تمثل أرفع تعبير عن شئْ يحدث حدْسا لا يُمنطق . وسنلاحظ أن تلك الحكاية قد تستغلّ بتفصيلات واضحة تقتضيها فاعلية الإيقاع النابض . أو جاذبية الوقائع التى تثير القوة الكاسحة والعنفوان المتأجج . وخير ما يمثل ذلك خرافة يأجوج ومأجوج . وأسطورة بروميثيوس . وسيرة سيف بن ذى يزن .

أو قد تظهر الحكاية . فى الشعر مهجّنة . أو مبتورة لتكون تمثيلا لمجهول أو مفتاحا لباب مُقْفَلٍ إلى مدن «اليوتوبيات المرسومة من عبث الأقلام» ـ هكذا يسميها **عبدالصبور** ـ ومدن الفرح ومدن الغيب التى يرسو فيها شاعر **كحجازى** قائلا إنها .

... من الزجاج والحجرْ
الصيف فيها خالد ما بعده فصول
بحثت فيها عن حديقة فلم أجد لها أثرْ
وأهلها
تحت اللهيب والغبار صامتون !

وربما «صنع» الشاعرُ أسطورة إذا كان متقد المشاعر متسع الخيال قادرا على أن يضع أيدينا على قيم ربما لم توجد إلا فى نماذج **يونج** العليا . أو عساها تكون مطبوعة على «**مرايا الكهف**» المسحور فتؤسطر **لومومبا** أو **أم صابر** أو **جميلة بوحيرد** الرامزين جميعا الى بطش المحتل وطغيانه .

(٢)

هل بعد ذلك كله نحتاج إلى أن نؤكد أنَّ الأسطورة تفكير صوّر شعرا أو هو قيمة معرفية تاريخية ؟

لا أظن ...

وإذا كان **شتراوس** يعتبر هذه المعرفة بدائية لالتصاقها بالطبيعة لدى الإنسان الهمجيّ ـ وكان قد أنكر الطوطمية فيها ـ فلأنه حرص على تحديد معالم الفكر المتحضر . وهو دائما يتسم بالصقل والتهذيب . ولابدّ على أية حال أن نقدّر هذا الرأى . وفيما يخصّ اللغة داخل هذا الإطار تبدو الطبيعة غير واعية لها . وخلال تمرسها على التصوير وُجِدَ الشعر كما وجِدت الأسطورة معا أو متعاقبين .

ولأن الشعر استمرّ . استمرت الأسطورة . حتى ليعترف **شتراوس** ـ ونحن نلح على ذكره لأنه صاحب التحليل البنائى فى علم اللغة والأنثروبولوجيا ـ بأن الأسطورة زاحمت العلم من القرن الثامن عشر على الأقل . بل لقد عاشت بعد ذلك على نحو ما ذكرنا من قبل .

وتمكنت الرومانسية فى أزهى عصورها أن ترى فيها مادة تتفق وفلسفتها . وكانت موسيقى العصر التى وضعها أمثال **ڤاجنر** تنقب فى الفولكوريات وتترجم الأساطير إلى نغم وإيقاع . أو كانت تأخذ من الأساطير الأصوات المدوية والصادحة وتترك اللغة ـ إيقاعا ورموزا للأدب !

ولأمرٍ ما كانت عناية شعرائنا العرب منذ بدايات القرن العشرين قائمة على أساس ما صدر عنه رومانسيو أوربا . فترجموه وتأثروه متسامحين بما **كان يمكن أن يفيدوا من** تيار الواقعية . ومبتعدين وسعهم ـ من ناحية أخرى ـ عن الاستمرار الحفاظى الذى ظل إلى اليوم يتغنى بأسلوب امرئ القيس وأبى تمام وأبى الطيب . فكانت النتيجة اتساع رقعة الرومانسية العربية . واقتحام الرمزية مذهباً دهاليزَ التعبير الشعرى التى ارتادها أمثال **أديب مظهر ويوسف غصوب وسعيد عقل وإلياس أبو شبكة وبشر فارس وجبران** .

ويمكن بطريقة أو بأخرى القولُ إن العالم العربىَ ـ فى نهضته الشعرية الأولى الحقيقية ـ توزّع بين الرومانسية التى تزعمتها مصر . والرمزية التى تزعمتها لبنان . وقد فرضت الأساطير نفسها على المدرستين . اقتداء بما وقع فى أوربا . وإحساساً من الشعراء ـ هنا وهناك ـ أن هذه الأساطير هى مادة الشعر الحقيقية . وبدون أية دراسة معمقة ـ لأن العناية بضروب الفولكلوريات جاءت متأخرة جداً ـ أصبح مطلوبا أن يقول الشعراء مثل ما يقول وليم بليك وشيلى والفرد دى ڤينى وبول ڤاليرى .

ومن هذه الزاوية ـ فيما أظن ـ كتب **سعيد عقل** أعماله الدرامية والغنائية فلفت الأنظار(٦) . واقتحم **على محمود طه** بإيقاعاته الهادئة ورموزه الشفافة الميدانَ بمطوّلته «أرواح وأشباح» دون أن يجاوز السَّرْدَ ودونَ أن يفهم بدقة دلالات النموذج الأسطورى . وكان ذلك عام **١٩٤٢** أى بعد أن مات **أديب مظهر** اللبنانى ـ رائد الرمزية العربية ـ بأربعة عشر عاما . وبعد أن أصدر **إلياس أبو شبكه** «أفاعى الفردوس» معتمداً رمزيات **بودلير** وأساطير **العهد القديم** . فهزّ العالم العربىّ هزا . غير أنه تفوّق على نفسه ـ بعد تهالكه فى مسرحيته **أغنية الرياح الأربع** ـ فى قصيدة أسطورية أبدعها بلا اعتماد مباشر على شاعر بعينه أو على خرافة بعينها . وهذه القصيدة جاءت فى ديوانه «**الشوق العائد**» أدفأ دواوينه وأنضجها . وذلك بعنوان «**امرأة وشيطان**» لعله أراد أن يستلهم بها بيت أبى العلاء المعرىّ .

لحاكِ الله يادنيا خلوبا
فأنت الغادة البكر العجوز

وقد صدر القصيدة به(٧) . غير أنه جاوز الشاعر القديم وحلّق ما شاء الله له التحليق بعد أن تمكن من تحويل تقريرية أبى العلاء أو منطقه إلى مجموعة من الصور الرمزية تاركا مجال التأويل لخيال القارئ . وعلى الرغم من وضوح القصيدة وهى تتكئ على رموز تحيا ـ بغموض ـ فى اللاشعور الجماعى وينمّ عليها مطلعها :

أقسمَتْ لا يَعْضِ جبارٌ هواها
أبدَ الدهرِ وإن كان إلاها

تمكن من أن يضع قارئه فى جو غائم وبين وقائع خرافية محفوفة بشعائر السحر والرقى وتهاويل الرؤى وبأساليب الآلهة والجن والشياطين . فكان بذلك كله من أوائل المروّجين للصور الأسطورية . مثلما كان **أبو شبكة** . من أوائل الممهدين للرموز التوراتية . وإن جاوزا معا طبيعة النموذج من حيث هو حقيقة مطمورة فى أعمق أعماق الإنسانية .

على أن الأبيات الأولى من القصيدة سردية ملحمية . لكنها لا تنتمى إلا إلى حكاياتنا الشعبية ـ قد تبدو واقعية فى بعض جوانبها للعجب الشديد ـ فيكدّ الناقد على أىّ حال إذا حاول أن يردّها إلى مصدر معين . فالمرأة الدنيا ...

حذقت علم الأوالى وَوَعَتْ
قصص الحبّ ومأثورَ لغاها

قيل لا يَذْهبُ عنها كيْدَها
غيْرُ شيطانٍ ولا يمحوُ رُقاها
وَرَوَوْا عنها أحاديث هوى
آثمٍ يُغرب فيها مَنْ رواها
وأساطير ليالٍ صُبِغَتْ
بدماءٍ سفكتهن يداها
يذكر الركبانُ عنها أنها
سرقت من كلِّ حسناء فتاها
وقتيلٌ بين عينَيْ زوجِهِ
كلُّ معشوقٍ دَعَتْهُ فعصاها
كلما التذَّتْ وصالاً من فتى
سحرته وهو فى حضْنِ هواها

وهى فى تصديها للشيطان ـ وقد هزمته وهو الذى تتخطى قدماه مسبح الشمس ، ويطفئ النجم فى السماء . ويصدّ الريح عن وجهتها ـ تسأله أمراً لا يقدر عليه .. تسأله زهراتها التى هى شهوات الجسد بصخب باكٍ . فيبكى مثلها ! ويسقط الشاعر عندما يلح على أن يكشف عن الرمز الغامض . إذ لم يتركه ليفيض علينا بتهويماته وإيحاءاته . وهذا ما سيحاول شاعر الحداثة Modernism أن يتلافاه فيما بعد .

ولعلى **محمود طه** بعد ذلك قصائد أسطورية تقع فى العيب نفسه . إما لأنه لم يكن واعيا لأسلوب التعامل بالنماذج . وإما لأنه كان يظن أن الكناية ـ لم يهدنى نجم إليه . يذبحنى الحب . أنفاسى تطوى الأفق بركانية كالجمر . عرائس وادى الخيال . فما النار أحنى من الزمهرير . أجلس يانار وحدى ـ قد لا تغنى عن التصريح . وبخاصة أنه كان يستهدف دائما تجسيد أفكاره بأقنعة نثرها نثراً فى «**أرواح وأشباح**» .

بيد أنّ الذين استغلوا شخصيات الأقنعة قبله لم يفعلوا أكثر مما فعل . وإلا فلنعمد إلى ما قدّمه إلياس أبو شبكه وسائر شعراء جيله عن شمشون ودليلة وقدموس وبنت يفتاح وأوزيريس . ولن نرانا محتاجين لفهم رموزهم إلى أكثر من أحد المناهج الفيلولوجية المتاحة . ومن هنا يسقط من شعرائنا المحدثين **بلند الحيدرى** عندما يقول فى سذاجة وقد تهيأت فى شعره كل أسباب التمرد والفجيعة والعزلة بجانب أسباب «البعث» التموزى :

ولتبق فى الأفق البعيد
تلك الدروب كما تريد
فغداً ستبعث من جديد
أما أنا
فلقد تعبت وهاهنا
سأنام لا أهفو ولا تهفو مُنى

والرأى عندى أن ذلك الشاعر ومن دار فى الفلك الذى دار هو فيه ، أرادوا بانسلاخهم عن الذاتية المتورمة أن يخرجوا من عالمهم المنسىّ ليرتبطوا بالواقع الذى تتغير فيه مدلولات الأنماط الشعرية فاكتفوا بتقريرات أكثر ما تدل على وعى الشاعر :

هل تذكرين
تلك الحكايات الطويلة عن أميرة
كانت تصرّ ...
تصرّ أن تبقى كدنيانا صغيرة

وهذا كلام منظوم لا يشير إلى الواقعية ـ واقعية الشاعر فى العراق ـ بالقدر الذى يشير إلى إخفاقه فى استيعاب درجة التزامه الاجتماعى . والناقد بعد هذا كله أو قبل هذا كله . مضطر إلى إعلان التناقض الشنيع الذى يقع فيه أمثال **بلند الحيدرى** ممن لم يحسنوا فهم الأنظمة الفولكلورية ـ فى حكاية كحكاية الأميرة . نائمة كانت أو متيقظة ـ عندما تتحول إلى بنية شعرية فاعلة .

لكن سقوط **بلند الحيدرى** كان حتى هذه المرحلة التاريخية فى حياة شعرنا الجديد . من الأمور التى ربما يُسكت عنها بدعوى التجربة مرة . واضطراب المصطلح الفولكلورى مرة أخرى . وإذا نحن جاوزنا هذا وذاك فسوف نقابل بسقوط من نوع آخر مردّه إلى الصياغة . على أساس أن الشاعر لم يتبيّن حقيقة معاناته . وبالتالى لم يصدر عن التعبير الملائم . وليكن بعض شعرى أنا الدليل على هذا السقوط . ففى قصيدة «**السور**» التى نشرت فى **الآداب**[8] تحتدم عندى الرغبة فى تعميق الحكم القيمى على قصيدة نضالية عالية النبرة . وإذ يقع فى تلك القصيدة ذكر سور يقبع خلفه الخائفون بصبرهم حتى تبدو «**الموازاة**» ضرورة لبعث خرافة **يأجوج ومأجوج** . فيتم السرد على النحو التالى :

سورٌ سواه
كنا سمعنا عنه أيام الطفولة
قصصا طويلة
يأجوج كان يدق صخرة
ويهيل مأجوج صواه .. مرةً من بعد مرة
تدمى الأكف ولا يكفّ
وهكذا تمضى السنون
كانت ـ على ما قيل ـ ألفا أو يزيد .
حتى نما لهما صبىٌّ باسم «شاء الله» ...
يفعلُ ما يريد
لكنه صرعته أحجار ثقيله
فتجرعا الغصص الطويله

وفى المقطع الأخير من القصيدة يُحْكَمُ البناء بالجمع بين الخائفين من التتار خلف السور والخائفين من **يأجوج ومأجوج** قبل أن ينجبا ابنهما «**إن شاء الله**» ويموت وهو لا يزال خارج السور الأسطورى . إلا أن ذلك كله كان متلبسا بوعى على نحو بدت فيه خرافة **يأجوج ومأجوج** مقحمة ، وافتقدت أيضا جاذبية الرموز ، فضلا عن أنها عجزت عن تحويل الرؤية التشاؤمية إلى قوة نضالية متفائلة !

وحتى حين نشرت قصيدتى «**عندما تختلط الأبعاد والآماد**» وأنا فى لندن[9] لم يكن نصيبها من النجاح كبيراً بالرغم من أن قصة سابور ذى الأكتاف وظفت على نحوٍ أفضل .

فقد كان الجو فى بريطانيا آنذاك مشحونا ضد العرب ، وكان الوقوع على موتيف أسطورى أو أى نموذج منشئ يقابل ببرود على مستوى المعاناة الذاتية ، فضلا عن أنه كان يضع أىّ شاعر فى مواجهة الإحباط الجماعى بعد سنوات طويلة من انتظار الثأر ، وبعد أن شاهد ـ من زاوية مظلمة ـ تهاوى الثورات فى بلاده الممزقة . وكان هذا بإيجاز يعنى خروج هويات مشوّهة لا تملك شيئا كهوية **عزالدين القسام** عند الشاعر **محمد القيسىّ** ...

لا يملك عائلة .. لا يملك بيتا
يتجوّل فى أحياء الفقراء
وكثيراً ما شاهده بعض الفلاحين
يعبر بين الأشجار
يبحث عن حبة تينٍ يابسةٍ ...
عن جرعة ماء
فيمّر سريعا ويجاوز لقيا الأطفال
والنظر إليهم
كى لا يبكى !

وأما هوية سابور فى «**عندما تختلط الأبعاد والآماد**» فغامت فى تجربة عشق معادل لعشقٍ قومىّ حاول أن يطهر الأبطال وهم يخرجون للشمس ...

مُسوخا
ويعودون مع الليل نفايات غيبه
والنساء البُلهُ بالعُرّى يكرسْنَ الفنون
أو يبارين الجنون
ويغنين لحونا مضرية
آه ، يا كم ضيعتنا فكرةُ الثأر ...
فرحنا نمتطى للحرب خيلا خشبيه !

أى أن عودتهم افتقدت كلَّ إشارة إلى تحوّل طقسىّ مناسب ، أو لم نشعر بأىّ تغيّر يبعدنا عن أىّ تضارب ترفضه العلاقات الداخلية لتشكيل يريد للأشياء الجميلة أن تنمو فى واقع يعجز عن أن يخلق التمرّد من ناحية ، ولا يحقق نبوءة الانتصار من ناحية أخرى

(٣)

يقودنا هذا السقوط الفنىّ ـ ومبعثه إرادة الشاعر الفجّة ـ إلى مناقشة طبيعة الأسطورة وما دخل فيها من حكايات شعبية وتاريخية مختلفة إزاء الواقع بهمومه وأمراضه ومشكلاته . أىّ ثمة موقف يُفرض فيه على الشاعر من الخارج معادل أسطورى ، وهذا المعادل يشبه معادل إليوت الموضوعى Objective Correlative فى أنه يعادل عاطفة الشاعر التى يريد التعبير عنها فى لحظةٍ ما .

والمعادل ـ مهما يكن أمره ـ لا يعدو أن يكون «أشياء» أو «مواقف» أو مجموعة «أفكار» قد تصبح فى نهاية الأمر إضافة إلى القصيدة ، وليس امتداداً داخليا لها .



فإذا كان معظم المضاف ـ من حيث هو معادل ـ مما لا يرفضه الشعر على أساس العلاقة القديمة بين الشعر والأسطورة . ولكنه مع ذلك مرفوض فى قضية واقعية تشغل بال الشاعر ولا سيما إذا كان صاحب فلسفة ...

أقول إذا كان ذلك كذلك . فكيف نوفّق بين الواقع المدرك بمقاييس المنطق والرؤيا المتسكعة فى بدوات المغامرة الخيالية ؟

وفى ظنى أن هذا سؤال لا يحتاج فى الإجابة عنه إلى مشقة . لأن الأسطورة . سواء أكانت من قبيل الرموز أم من قبيل الملاحم والليجوريات . مجموعة سيميوطيقيات تدل تحليلاتها على أنها من نتاج الخيال الخلّاق الذى يستطيع وحده احتواء الحاضر والماضى . كما يستطيع أن يقنعنا بأنها جزء من نظام لغتنا وإن غاب ذلك عن كثير من نقاد الأدب . ولعل هذا هو الذى يوقع كثيراً من الشعراء فى ظاهرة التكرار . وأخطر ما يكون التكرار إذا صدر عن لاشئ . كأن يقول **أحمد عبدالمعطى حجازى** :

كلماتنا مصلوبة فوق الورق
لما تزل طينا ضريرا ...

فى «**مدينة بلا قلب**» . ويقول **بدر توفيق** :

حبيبتى .. ملاكى الأثير
أقرأتكم سلامى المصلوب واسترحت

فى «**إيقاع الأجراس الصدئة**» . ويقول **محمد** مهران السيد :

سأحفر فى كل عين صليبْ
بلون المغيب
يئن عليه مسيح حبيب

فى «**بدلا من الكذب**» . ويقول **عبدالوهاب البياتى** فى ذكرى ديمتروف البلغارى :

مسيحنا كان بلا صليب
يوقد ألف شمعة فى ليلنا الكئيب

فى «**عشرون قصيدة من برلين**» . ويقول **محمد عفيفى مطر** :

وفى جنبيه حطّتْ بومة خرساء
تنقر قلبه المصلوب
تضيق الأرض
تنشعب الطريق مساربا مسدودة الأبواب
«**لماذا صلبتك الريح يا جميزة المغرب ؟**»

فى «**يتحدث الطمى**» . ويقول غير هؤلاء فى الصلب والصليب والمصلوب دون أن يحتاج قولهم ـ وهو بناء شعرىّ ـ إلى هذه القولبة المستهلكة . أو فلنقل إلى هذا النمط المتداول بلا رصيد شعورى صادق . ويفضل فى هذه الحال أن نحسب الفعل «صَلَبَ» وما يفرعه تكراراً لفظيا تغيب فيه قيمته الرمزية . وإلا فلنسأل أنفسنا بسذاجة : إذا كان من الممكن أن تصلب الكلمات فكيف تصلب وهى بعد طين «ضرير» ؟ ثم كيف يقرأ السلام المصلوب على قوم ؟ وكيف يمكن حفر الصليب فى العيون بلون المغيب ؟ وحين عقد **البياتى** الصلة بين ديمتروف والمسيح ضيّع التيمة الإنجيلية تماما كما ضيعها **حجازى ومهران** تحت أى تأويل . والمطلوب من الشاعر على أىّ حال أن يراعى «القرينة» طالما تحدّدَ موضوعه . وطالما عمد إلى تعقيل عواطفه حتى لاتندفع إلى مسارب متباعدة .

وأكثر ما يعيب ذلك التكرار ـ فضلا عن افتقاده القيمة الأسطورية ـ تجمده على نحو يدل على عدم صدق الشاعر . وقد لفت ذلك نظر مجموعة من النقاد أذكر من بينهم **عز الدين إسماعيل** . وأكبر الظن أنه عندما حاول أن يفهم تجربة الشعراء المكررين عمليات الصلب ـ كأنه يريد أن يحدد القيمة المعرفية ـ لم يظفر بطائل . فقال بإيجاز «**التكرار بخاصة فى مجال استخدام الرمز . قد أوشك أن يعلن إفلاس الشعراء وإفلاس التجربة**»(١٠) وأزيد فأقول **إن الإفلاس أعلن بكل تأكيد . إلا من فئة قليلة وظفت هذا النمط بطريقة لا يمكن بها أن يرتد إلى أى نمط آخر أو حتى يمكن إدخاله فى غير هذا السياق** . ويحضرنى هنا **أمل دنقل** فى قصيدته «**مقتل القمر**» ـ وللقمر كما نعرف سيميوطيقيات متعددة ـ فاستفتح قائلا :

وتناقلوا النبأ الأليم **على بريد الشمس** ...
فى كل المدينة :
قتل القمر !
شهدوه مصلوبا **تدلّى رأسه فوق الشجر**
نهب اللصوص **قلادة الماس الثمينه**
من صدره
تركوه فى الأعواد **كالأسطورة السوداء** ...
فى عينى ضرير

وأنا لا أزعم أن هذا الشاعر حاول إرجاع بعض الظواهر الميثولوجية ـ أو الفولكلورية بالمعنى الإثنولوجى الكبير ـ إلى أصلها فى عمليات تشابه عن القمر ، فهذه قد تكون من مهام المدرسة الطقوسية . وإنما أزعم أنه ركب ليجورة من مصادر مختلفة ومتباعدة . وبذلك نجح فى الهَرَب من المكرر المعاد . كما نجح بالقدر نفسه فى أن يضعنا أمام تصوير رمزىّ يضبّب الحقائق التى قد تشير إليها العناصر الأسطورية . أقصد محتوى حكايات القمر حتى وهى على بريد الشمس . ومَنْ منا هنا يبحث عن التفسير المعقول ؟

ونمط آخر يشهد على امتناع التكرار الفعلى ، أو يشهد على أنه برغم تكرار الظاهرة مستندة إلى قيمة أسطورية احتاجت إليها بنية القصيدة ، حيث تكون فكرة الصلب مفروضة فى الشعور وفى اللاشعور جميعا . وحين تصبح مقطعا شعائريا ـ ولا يعنينا تشابهه بالمقاطع الشعائرية التى نراها فى **فينيق** مثلا أو لدى **تموز** ـ تبدو برغم أنف **يونج**(١١) دالة على شئ شعورى محدّد ، بقدر ما تدل على **قوى فاعلة فى** أعماقه كفرد فى مجموعة كبيرة .

هذا النمط موجود فى ديوان «**بيادر الجوع**» . وقد ضمنه **خليل حاوى** المقطع الخامس من «**جنية الشاطئ**» ، وعنوانه «**دمغة الجنّ والخطيئة**» وفيه يقول :

دمعت جبينى لعنة حمراء ...
كانت من سنين وما تزالْ
يحكون : لى جسد عجيبْ
ترتد عنه النار ترتد الخناجر والنبالْ
يحكون :
أطبخ فى الكهوف لحوم أطفالٍ ولى
عين أصيد بها الرجالْ
وأموت حين أحس رُعْبَ العابرين
وصدى لعين
باسم الصليب لعل يطردها الصليب
(تفاحة غجرية) .
(وصبية الوعر الخصيب) .
مازلت أجهل ما الذنوب وكيف تغتسل الذنوب
وأخاف مِنْ «باسم الصليب»
أنسلّ للكهف المعلّق فوق أمواج المضيق

وليس من داع إلى التنبيه أن الشاعر وظّف الصليب هنا فى بنية تجمع بين التصوير والرمز والكناية . أو فلنقل من الكناية المتضمنة أسطورية الصليب . حيث نحتاج من أجل أن توحى إلى الصورة والرمز معا . واللجوء إلى الصليب عند **خليل حاوى** فى البيادر قد يكون أساسا فى تحديد معالم الرمز بدلالاته النفسية . بل هو أساسى فى معظم شعره . لا من حيث إنه مسيحى مشدود إلى عذابات المسيح وشهادته . وإنما من حيث طبيعة قصيدته ـ وهى من الشعر السحرى إذا صحت التسمية ـ الضاربة فى ميتافيزيقية تتردد بين الحدْس والحلم والنبوءة .

وفى المقطع الذى قرأناه ـ وهو عن جنية الشاطئ ـ نواجه بعملية استحالةٍ للتطهر بعد أن دُمغت البراءة تماما بالرغم من أنها لا تزال

اللعنة الحمراء فى شفتى
وفى شفتى التوجع والصلاه

ثم تصبح الجنية ـ **فى زوجة لعازر** ـ المرأة التى تقول عن نفسها :

طالما استسلمتُ فى نومى
لغريب بربرى
يتعالى أخضر الأعضاء
غربة النوم جحيم لا تدوم

فلما بعث من قبره . تراءى لها ذلك التاريخ البشع الذى جعلها تردّد بين الحين والحين عنه وهى شاعرة بالخطيئة حتى كبر عندها أن تستعيذ بالصليب :

كنت أسترحم عينيه
وفى عينىَ عار امرأة ...
أنّتْ . تعرّتْ لغريب
عاد من حفرته ميْتاً كئيب !

إنها نهاية مأسوية . أو نهاية محفوفة بالإخفاق ومترعة بالخوف والألم . وقد فطن الشاعر منذ البداية إلى القيمة النفسية للصليب . وذلك فيما يتعلق بطبيعة هذه «الأداة» المقدسة . وبتنفيذ مهمتها لدى ملعونة يائسة أسلمت نفسها للشيطان .

° ° °

ولست أذهب إلى أبعد من ذلك . فإن النموذج المفرد ـ لكلمة الصليب . ويجرّ معه على ما بيّنا كل أسماء الأبطال والآلهة كسيزيف ـ خدم طائفة محدودة من الشعراء المحدثين ـ هى التى ثقفت نفسها أسطوريا ـ وهوى بالغالبية إلى نمطية التكرار الذى افتقد دائما التحديد الموضوعى . أو على الأقل افتقد القرينة فوقع سوء الفهم وسوء التعبير .

وأما الصورة ـ وهى فى أبسط تحديد لها جملة مركبة أو أكثر ـ فهى عماد التعبير الشعرى الجديد . وفى امتداداتها الفولكلورية قد تعتمد التاريخ وحيوات الأعلام المثيرة **كالحلاج وهولاكو والغزالى** . فيتحدّد الأساس المعرفى بمقدار تمثل الشاعر لواقعة أو لحياة البطل . ولا يكون **للسياب** من ثمّ غناء كبير إذا أنشد «**من رؤيا فوكاى**» :

أهم بالرحيل فى غرناطة الغجر
فاخضرت الرياح والغدير والقمر
أم سمّر المسيح بالصليب فانتصر
وانبتتْ دماؤه الورود فى الصّخَرْ
هياى .. كونغاى كونغاى
ورغم أن العالم استسر واندثر
مازال طائر الحديد يذرع السماء !

وليس يعنينا اقتباسه البيت الثانى من **لوركا** والسادس والسابع من **إديث سيتويل** . فهو من نوع التضمين الممقوت ـ أليس نتيجة تركيبة ذهنية مباشرة ؟ ـ وإنما يعنينا إقحام صورة العذراء «كونغاى» التى ألقت بنفسها فى قِدْر خليط المعادن مع «تيمة» الاستشهاد المسيحى . حقيقة استُشهدت كونغاى لتتماسك بدمها المعادن ويتشكل الجرس المطلوب . ولم تعد إلى الحياة قط إلا فى رنين الجرس كلما دقّ . فقد كان يردّ : **هياى . كونغاى !** وأما المسيح فقد استُشهد ـ **كتموز** . أو لأنه صورة معدّلة من **تموز وفينيق** ـ ولكنه يبعث دائما فى الورد عندما ينبت فى الصخر .

وهل لابد من التلويح بكل هذه الأسماء ؟

ومع ذلك . وبرغم أنى أعلم أن كثيرين لن يرضيهم هذا الحكم .

فإننى أقول إنّ الصورة التى تمددت بهذه الشاكلة فى ذلك المقطع افتقدت إيحاءات كونغاى ودلالات المسيح تماما كما افتقدتها الصورة الخرافية التى رسمها الشاعر اللبنانىّ حسين صعب للفجر . فقد قال :

وفجرنا الجريح
لبلابة تُعَرِّش السماء
مصلوبة كأنها مسيح

فلم يكن اختباء الشاعرين وراء «الأسطورة» كاملا . بمعنى أن نظرتهما إلى المسيح كانت فجةً بعض الشئ أو كالّة محسورة . وأنضج منهما وأقوى نظرة **صلاح عبد الصبور** فى غزلية «**أغلى من العيون**» :

ومثلما تهتز للربيع شجرة
يسقط عني ورق القديم
يموت حزني العقيم .. حزني المقيم
يصافح الحياة وجهيَ الذى نضرّته بيسمتِكْ

فتلك عودة إلى الحياة بتيمة تموز أو بفكرة المسيحية عن العودة . والشق الصَّلْبي ورد فى قصيدته «**أغنية للشتاء**» **مستخفيا تماما . وكان قد مهّد له بتضمينة تموزية محوّرة فى أول مقطع من مقاطع القصيدة** :

ينبئني شتاءُ هذا العام أن داخلي
مرتجف بردا
وأن قلبي ميّتٌ منذ الخريفِ . . .
قد ذوى حين ذَوَتْ
أوّلُ أوراق الشجر
ثم هوى حين هَوَتْ
أول قطرة
وأن كلّ ليلة باردة تزيده بعدا
فى باطن الحجر
وأن دفء الصيف إن أتى ليوقظه
فلن يمدّ من خلال الثلج أذرعه !

ولا نرانا بحاجة إلى التوقف عند نموذج الارتداد إلى الرحم ـ وهو ضرب من الموت ـ فى إشارة الشاعر إلى «**باطن الحجر**» .

ويبدو الشاعر **عبده بدوى** فى هذا المجال مترددا بين التوفيق وعدم التوفيق ، لا لأنه يكرر نفسه فى أثناء توظيفه التيمات الأسطورية والتاريخية جميعا ، وإنما لأنه يتوقف غالبا عند المرحلة التى بدأ بها **السياب** تعامله مع الأقنعة . ويمثل ديوانه «**دقات فوق الليل**» الإلحاح المرهق على الأنماط التى استهكلت لدى الشعراء المحدثين . ولعل فيما صدر عنه فى «**ذات النورين**» خير دليل على ذلك . يقول :

هولاكو .. لم يترك فى مقلتها إلا رعشة
ولقد مات الفرسان الزرق الأعين
فى خيمتها من دهشة
حتى مَنْ قالت : وامعتصماه
قالتها فى كِبْرٍ عربيّ تيّاه
حتى لما سقطت من عينيها غرناطة
لم تصبح أيامُ الأحزان كراتٍ مطاطة
حتى لما أنْ أرهقها سيف الحجاج
لم يكسر فى كفيّها رغم حصاد السخطِ . . .
المصباح الوهاج

وفيما قال أعوزته البصيرة التاريخية . فضلا عن تزاحم المتناقضات التى أرادها شاملة الرؤية . وككل الشعراء الذين وقفوا عند هولاكو المتنمّر وغرناطة الضائعة والحجاج الفاتك ، سَلب التيمات فاعلياتها ، وذلك حين ربط نفسه بأقرب الدلالات للألفاظ (**لا تنزعجي إن جاءوا فوق الرمح برأس شهيد الله حسين**) لمجرد أن يقول **لذات النورين** : **ابتسمي !**

وفى القائمة عنده ـ عدا **هولاكو والحجاج** الذى يعنو له حتى رأس الشارع !! ـ **كسرى** فى إبريق من نيسابور ، **وبنت السلطان وعبدالله بن الزبير وابن الأشعث** . ومجموعة أخرى من الأنماط الباهتة أو الأقنعة الشاحبة . ولوحظ أن الشق الفولكلورى الممثل فى **بنت السلطان ونيسابور** لم يسعف الشاعر فى خلق «**المعادل**» لتجاربه الخاصة ، فانكمش البعد الموضوعى فى الوقت الذى أعيته فيه الحيل البلاغية المختلفة .

والشاعر الذى فقدناه منذ شهرين ـ **فوزى العنتيل ـ كعبده بدوى** تماما . وبرغم كناياته الموحية التى يعتمد فيها حدْسه اعتماداً كبيرا ، سقط بين براثن الأنماط المتكررة . ولذلك لم ينجح خلال تأزماته الشديدة فى أن يجددها . لأنه لم يتصوّر التيمة الأسطورية أو الخرافية أو التاريخية تصوّراً يتفق وما يمكن أن يشكل قيمة آسرة . وقد نثر فى ديوانه «**رحلة فى أعماق الكلمات**» ـ وهو من أنضج الشعر الجديد وأعذبه ـ صور **الحلاج** وقد «**صبا تموز إلى عشتار**» مع **بشر الحافى** بغير الملامح التى اقترحها له **صلاح عبدالصبور** . ولم ينس بطبيعة الحال **غرناطة ـ أو الأندلس كله ـ وكسرى** وهو ينشر «**الإصحاح الثالث من إنجيل المأساة**» وكذلك **هولاكو** «**فى جحفله الهمجّى**» . وما يحسب له فى حشد هذه **الأقنعة** أو الصور الملفقة أنه بدا أقدر من **عبده بدوى فى توظيفها توظيفا** مونولوجيا ، فجاءت أشبه بتيار الوعى ، أو تيار اللاوعى الذى لم يفسده التعقيل ولا التجريدات الفكرية .

وأما الذين ترديا فى هاوية النمط المستهلك قصصيا بلا عرض شاعرى منطلقه الصدق الفاهم فكثيرون كما قدمت ، وعندهم ـ مثلا ـ نقرأ **لسعد دعبيس** :

ياربَّ طه والمسيح وربَّ موسى والجميع
إنا ذبحنا هاهنا
وذكرت أندلساً وكيف طوى الظلام
أرجاءها
وذكرت إسبانيا الجديدة

فليس ثمة كشف ولا فتح . ولم تسعف الشاعر صورة الأندلس التى طواها الظلام . فضاقت الأرض ـ أمامه ـ بما رحبت ، واختنق هو بالهتاف الجماهيرى ، فدلّ على أنه مسلوب القدرة على المعاناة . ولو راجعنا معه ما صدر عنه **البياتى** فيما لوّح به فى هذا المجال ، لرأينا الفارق العظيم . ذلك أن **البياتى** لم يرفع الحجاب عن جمالية الأسطورة وقناع التاريخ فحسب . وإنما كذلك زاد بتنبؤاته وبتحويل **قصيدته** ـ فى الجملة ـ إلى رؤى تتتابع فى غموض يقتضيه أسلوبه فى التداعى .

وأما **معين بسيسو** فقد اكتفى بالمفارقة ـ وقد تكون هذه حيلة بلاغية ناجحة ـ فقال فى «**القمر ذو الأحد عشر وجها**» .

رأيته فى كربلاء . .
تحت راية الحسين
صهيل سيفه مع الحسين
وفوق سيفه قصيدة منقوشة . . .
فى مدح قاتل الحسين

وقد ضيّع بذلك الأساس المعرفى الذى يفترض أن يكون قيمة محدودة فى الصورة . وليس يمكن أن نزعم أن الحسين ــ عند **معين بسيسو** ــ فاقد الدلالة أو مهشم القناع ، ولكننا نزعم أنه فى هذا الموضع لم يجعله معادلا مواتيا للتأمل الحدْسىّ . وأكثر من شاعر محدث وقع فى المحظور نفسه ، حيث لم يتمثل تجربته الذاتية تمثلا كاملا ، فتعثرت من ثم القيمة المعرفيه تعثرا واضحا . وفى الوقت نفسه لم ينجح إلا نجاحا محدوداً فى خلق الحالة الشعورية ــ والحسية أيضا ــ التى يتنامى منها الحدث الميثولوجى .

وبعد ذلك ثَبَتٌ فيه «**تمدّ رأسها الموائد ، ولا نرى الحجاج**» وفيه «**هولاكو يقفز فوق الأسوار ، واها لمسيح صلبته بغرناطة صرخة واش موتور**» ، وفيه أيضا «**عرج على الوادى ودبج للحسين الشوق والإجلال والعذرا ، رأس الحسين على الرماح ، لا درّ درك يا أمية**» كما أن فيه «**قابيل على أهراء الفجر جندل هابيل ، وبوسعى أن أقسم أن المأساة على مسرحنا مازالت حية**» و «**أقسمت يا جزائرى الجديدة ، أن أحمل الصليب ، أن أطأ اللهيب**» و «**من يشترى فى غرناطة المسيحا ، من يفتدى حلّاجها الجريحا**» .

وصور أخرى يقابلها بالمستوى الهابط نفسه الإشارات التصورية الخاطفة إلى **سيزيف وبروميثيوس وكاليجولا وفينيق وأوديس والمتنبىّ والمعرى والدرويش والسندباد** ، مع التركيز على لفظ «الله» ولفظى الإله والرب فى أبعاد ومستويات غريبة «**على شفتى ينمو الله والشيطان**» و«**أهرب نحو عينيك ، يطالعنى الندى والله والغفران**» . وفى المقدمة يذكر هنا أدونيس ، ونقرأ له فى «الكاهنة» مثلا :

كاهنة الأجيال قولى لنا
شيئا عن الله الذى يولد
قولى
أفى عينيه ما يعبد ؟

وفى موضع لم يفهم فيه أن الله لا يمكن أن يكون رمزاً يقول :

مات إله كان من هناك
يهبط من جمجمة السماء

على أن ذلك ــ مهما يكن ــ ليس إلا من قبيل حماسة التصوير . والمرجح أن بزوغ فكرة الله نفسها عبرت من قبل عصر الديانات مراحل أسطورية عدة ، وهى من أجل ذلك مستقرة بهذه الكيفية فى لا شعور الشاعر ، وستظل إلى أن يحتكم فيها إلى العقل الواعى .

(٤)

فى تصوّرى أن الحديث قد اكتمل عن توظيف الأسطورة فى المفرد والمركب ، إيماءة لفظية أو تركيبة كنائية أو صورة ما . ويبقى بعد ذلك أن ننتقل إلى القصة الرمزية ، وهى فى ظنى أكثر ما يتجه إليه فكرنا عندما نتحدث عن الأسطورة . غير أنها تكون دائما مختلفة المستويات من الناحية الفنية . ويبدو أن أقلها شأنا فى هذا المجال ما يتوقف عند الأصل بتفصيلاته لا يجاوزه ، حيث لا يكون لدى الشاعر أساس فلسفى محدّد ، أو يكون هذا الأساس ضرباً من الإلزام الخارجى يُفرض عليه . وفى الحالين لا يمكن غالبا التعرف بوضوح على الدافع نحو استغلالها ، إلا أن نجعلها مجرد محاكاة ، أو مجرد تعميم يقصد به تعليق وضع معقول بوضع لا يمكن إخضاعه للعقل .

وأما الأعظم شأنا ــ وفى رأيى أنه موجود لدى **حاوى وعبد الصبور والبياتى** ــ فلا يرى من الليجوريا إلا العناصر التى تكوّن أسطورة العصر أو أسطورة الشاعر نفسه عندما يتحدث عن همومه وأحواله ، وعندما ينساق وراء جماليات الشعر التى تعتمد ــ شئنا أو لم نشأ ــ روح الأسطورة ولغتها . وبتحليل حقائق الوعى ، مع التحديد الموضوعى الخاص والمبتكر . قد نلحظ كيف دمج الشاعر بين حكايتى السندباد وأوديس مثلا ، أو بين قصتى سيزيف وبروميثيوس ، أو بين «تيمثىَ المسيح وتموز ، أو بين هذه جميعا ممتزجة بتصوّرات فولكلورية عن الجن والعفاريت . يقول **أدونيس** فى البحث عن أوديس بديوانه «**أغانى مهيار الدمشقى**» :

أسرد فى مغاور الكبريت
أعانق الشرار
أفاجئ الأسرار
فى غيمة البخور .. فى أظافر العفريتْ
أبحث عن أوديس
لعله يرفع لى معراجْ
لعله يقول لى ما تجهله الأمواج

وطبيعة العلاقة بين نفس أدونيس واللغة السحرية التى يتعامل بها ــ وهى فى رأيى أشبه بلغة الشعر الأولى ــ تضع النهاية لأوديس العصر . فيقول فى «**إسمى أنا أوديس**» :

حتى ولو رجعت يا أوديس
حتى ولو ضاقت بك الأبعاد
واحترق الدليل
فى وجهك الفاجع ..
أو فى رعبك الأنيس
تظل تاريخا من الرحيل

ولعله انتهى حقيقة إلى أن الأرض التى يحلّ فيها «تجهل طقس الرفض» ، أو لعله أحس أنه لابد من المغامرة فى الكون وما وراء الكون بعد أن شاهد «ضيعته» ذات يوم

... تبكى بلا جفن
مصدورة اللحن
تقول هدمت لمن يبنى ؟

وقد قُدِّر لمثل هذا التصوير الأليجورى أن ينمو عنده ، أى فى أعماله التى طلع بها بعد ديوانه «**أغانى مهيار الدمشقى**» . وأحسب أنه نجح مرتين بصفة خاصة فى «**المسرح والمرايا**» . نجح أولا لأنه وفق إلى بناء القصيدة الطقوسية بلغتها الكنائية . وبلا أدنى تلفيق علاقة ظاهرة بالواقع ، ومتضمنة مع ذلك وقائع درامية لا يمكن أن تصاغ صياغة المونولوج ، فكأنها بذلك إرهاص بمسرح شعرى له أبعاده المتميزة[11] . ثم نجح ثانيا لأنه استطاع أن يستصدر من الشخصيات الأسطورية ــ مع

الشخصيات التاريخية التى أدخلت مدخل الأسطورة كالحجاج والغزالى والسلطان ـ أفعالا أو وقائع تجعل القصيدة نبوءة أو حلما أو سحرا تتفاعل فيه الميتافيزيقا بالرموز ذات الدلالات المعقدة .

ومع ذلك يمكن أن نحصر الموضوعات التى طرحها أدونيس قصصيا فى ثلاثة : محاولة الاكتشاف . أى اكتشاف نفسه حتى ولو كان مهيارا الذى يبشر وجهه «بالله الذى يجئ» . والموضوع الثانى ـ وهو متفرع عن الأول ـ الارتحال الدائم فى سبيل الكشف وقد وضع قناع أوديس على الحقيقة . ولما رفضته الأرض ارتحل مع الغزالى على معراج السماوات[١٢] . وهو دائما «صاعد لبروج التحول حيث الفجيعة» و «يريد أن يخرج من نفسه ويحضن السماء والأرضا» و «دربى أنا أبعد من دروب الإله والشيطان» .

وأما الموضوع الثالث فقضية البعث أو الشهادة من أجل حياة أفضل . وقد تمسح أولا بفينيق يصلى له

صليت يا فينيق
أن يهدأ السحر وأن يكون
موعدنا فى النار ...
فى الرماد !

ثم استغل «حياته» فى تضمينات مزج فيها كل ما استوعبه عن تموز وبعل وديونيسوس . ويبدو أنه رفض الاستشهاد المسيحى ـ فى الجملة ـ أو لم يجعله محور اهتمامه . لأنه دائما فى جهاد من أجل بناء يوطوبيا تعارض المهادنات . ويكون هو وحده «المنتظر» الوحيد !

وكحكم عام على إنجازات أدونيس الشعرية ـ وهى باهرة ـ نقول إنه أقدر المحدثين على إنشاء علاقات تصويرية أو تعبيرية مجازية استغلت فيها عناصر الأساطير والفولكلوريات الأخرى . ومن ذلك «نار الأزل» و «الصقر الخارج من المياه الكونية» و «حجر الأحزان» و «صحراء السعالى» و «عربات الشمس» و «أوجه الشمس ودورة القمر» و الحجاج وهو يصلب المدينة . والطواف حول مسجد الحسين . وقهرمان القصر . والنساء بين يدى تيمور . وفض بكارة العذراء . والعراف والكاهن . وأخيرا الرقص ـ البدائى غالبا ـ وهو من الشعائر .

° ° °

وسنتوقف عند شاعرين هما من أنجح الشعراء فى ابتكار القصة الأسطورية ـ معتمدين تيمات الأصول ـ وهما **صلاح عبدالصبور والبياتى** . وتوقفنا على هذا النحو لا يعنى إهمالنا واحدا **كخليل حاوى** ـ من جيلهما ـ ولا واحدا آخر **كأمل دنقل** . أو حتى المجموعة التى اتجهت إلى الدراما الشعرية بإسقاطات معاصرة فنجحت أو لم تنجح . إنما يعنى ـ بإيجاز ـ أنهما فهما على نحو دقيق أن الأسطورة ـ وبخاصة الأليجوريا منها ـ هى روح الشعر . على أساس أن الشعر نفسه تعبير عن جوهر الذات عند الإنسان . أو هو بشكل مع تلك الذات وحدة صوفية تكبح جماح المنطق بوجه عام .

وربما كان **لصلاح عبد الصبور** ميزة لا نراها عند **البياتى** . وهى حرصه على استكناه تيمة الأسطورة . وقد خلص هذا الحرص شعره من حشد الإشارات الهائل للتراث . فكانت النتيجة أنه لم يصبح كالبياتى صانع أسطورة فحسب . بل كذلك أصبح صانع أليجوريا بيوجرافية آسرة . ولأنه هادئ الطبع عظم التأمل . فقد رفض التهويل الجنائزى والتعاويذ والغول والتنين وكل الرموز الدالة على النار والكبريت . وإن ارتضى أن نخوض بحر الضياع من حيث إنه ذو نزعة سندبادية أو أوديسية .

حقيقة قد تكثر تلك الإشارات عند **خليل حاوى والبياتى** أيضا . غير أنها عند **البياتى** لم تكن قط امتحانا دمويا وإنما كانت غليانا مستمرا من أجل الذى يأتى ولا يأتى . وهذا ـ من غير شك ـ يتفق مع تصوره نسيزيف منذ ولد عنده فى «أباريق مهشمة» عام **١٩٥٤** ببغداد .

والاثنان بعد ـ **صلاح والبياتى** ـ اعتبرا مساحات من التاريخ والقصص الشعبى مادة أسطورية خاصة بهما . وتبادلا الأقنعة . لا من أجل أنها معادل لإحساس بقضايا معينة ومشتركة . وإنما من أجل أنها تعين على قدر كبير من المغامرات الشعرية .

وفى غنائية صلاح «**الإبحار فى الذاكرة**» يغيب السندباد القصة والمقولة . ويستحضر الشاعر السندباد الرمز . وكثيرا ما أمده ذلك الرمز ـ منذ قدم رحلة فى الليل ضمن تيمات إليوتية ـ بدفقات المشاعر والأفكار التى تدل على معجمه الإنسانى الكبير . ولم يكن هذه المرة محتاجا إلى الرخ ولا إلى الشاطئ الذى يقذف الأصداف واللآلئ . ولاحتى إلى لعبة العريس والعروس ـ وهى طقس قديم ـ لأنه اكتفى بأن جمع بين يديه نذر الريح والملاحين والعقبان وبعض قرابين البحر . مستبعدا سيميوطيقيات أخرى ليست فى رأيه ملهمة . يقول :

أتأهب للميعاد ـ الرحلة ـ فى آخر كل مساء
أتقرى أورادى
أتزيا شاراتى
فى أهداب الغيم أنشر أشرعتى
أتلق فى صفحتها نذر الريح ...
نبوءات الأنباء !

والرحلة هنا رؤيا عائدة ـ والحلاج والشبلى والجنيد متسلطون عليه داخليا دائما ـ حيث الوعد بأشياء دفينة قد تكون أغلى مما يظفر به السندباد عادة من لآلئ ونجف ـ وهو على أى حال متلبس بمشاعر وجد لا تجعله ينسى الأوراد أو يضع شارة الصوفى . أليس يمكن أن تكون رحلته معاناة جهاد مكتوب عليه ؟

إننا فى هذا المقام لا نستطيع أن نهمل التأثيرات الفولكلورية لا فيا تقدره] قراءة الورد . وإنما فيا تمثله النبوءة التى تبدو عند الباحثين من أهم روافد الأسطورة . فضلا عن علوقها بالشعر على اختلاف درجاته . ويحدثنا علماء الفولكلور عن أن للنبوءة ـ وهى كالكشف ـ سمتا وزيا . وهما عند صلاح «خرقة» تؤدى دورها الكامل فى عمليتى الإفضاء والكشف كلما تم الفناء فى الجماعة .



البحارة يصطخبون
الملاحون . الفئران . التذكارات . المحبوسون .
فى أوردة المركب يضطربون
وأخوض رمادَ الآفاق ...
إلى جزر المعلوم المجهول الدكناء
ينكشف تحتى مرجُ الموج وتمضى بى الريح رخاء

ذلك هو المقطع الثانى من أخبار رحلة الانخلاع الصوفى . وصلاح هنا مع القصة الرمزية فى إطارها العام وليس فيما يفرضه هوى السندباد . هو فى سبيل إحدى الحالات المعرفية . وقد حملته الريح إلى إقليم جديد من أقاليم النفس . ثم ...

فى آخر أعقاب الليل
تأتينى نذر الريح
تنقر فى شارانى الأمواجُ .. العقبان
يتقاذف مرساتى صخب القيعان
يصعقنى من خلف الدَّجْن
صوت يتردّد جياش الأصداء :
« قدم قربانك للبحر الغضبان
قدّم قربانْ »

فهل يعنى ذلك أن السندباد الحلاج لن يظفر باليقين الكلى ؟ لقد طالما ظفر سندبادُ أىٍّ شاعر ـ كسندباد حاوى ـ بشئ ما كالطرفة مثلا . وهل يكتب عليه الضياع كما كتب على سندباد السيّاب ـ الذى له بنيلوبى تنتظره ـ أن يضيع فى قصيدته « رحل النهار » ؟

مهما يكن من شئ فإنه لا يبدو أمام المسافر مع الأمواج ليلا ـ وقد داهمته العواصف ـ إلا أن يقدم القربان للبحر . ولن يكون هذا القربان إلا قربانا بشريا لأنه بشارة بالوحدة الصوفية . وبالفكر المتأمل فى الكون وخالقه . وإذ يراه أمراً هائلا وقد وعد بالعودة من أجل الناس ـ لأنه مهتم بهم دائما ـ يرفض تجربة الكشف كلها . أو يرفض منها تقديم القربان إعلانا للعصيان . ومن هنا نفهم لماذا ختم بقوله :

لا تبحرْ فى ذاكرتك قط
لا تبحر فى ذاكرتك قط

وفى مأساة الحلاج قال يردّ على أحد أصحابه وقد سأله عن موقفه من الدولة :

الدولة ؟
لا أشغل نفسى بالدولة
بل أشغلها بقلوب أحبائى

أحباء الخالق ومن يحبونه فى الكون . وهذه نتيجة طبيعية وليست كشفا ميتافيزيقيا ولا استنطاقا لرموز أية رحلة سندبادية كانت أو حلاجية . والطريف ـ بعد ذلك ـ أن هذا الإبحار بكل رموزه وسيميوطيقاته لم يكن إلا إعادة صياغة لرحلة قديمة للشاعر غير « رحلة الليل » وقد جعل عنوانها « الرحلة » أيضا . وبيت القصيدة فيها وهو عمودى البنية :

يا رحلة المعنى على خلدى
قَرّى بِجَذْبى عانق عدمى

وأهم ما فيها «أشياء» السندباد وعلاماته . كالمرأة والجام والإبريق الخياميين والشبق الممتد على طول الليل . وخيالات ألف ليلة وليلة .

على أن إشارتنا إلى الحلاج ـ عند **صلاح عبدالصبور** ـ لا تنسينا قط أن شعره حوله كان ميثوبيا Mythopoeic دائما . وقد توّج هذا الخلق الأسطورى بمسرحيته المعروفة . وهذه لن نعرض لها . كذلك لن نعرض لمسرحيته «بعد أن يموت الملك» برغم ثرائها الميثوبى فى الإطار العام والتيمات المحورية وكناياتها الموحية . لأن بين أيدينا فانتازيا رقيقة أسهل منهما تناولا وأكثر دلالة على استثمار ألف ليله وليلة وكثير من الحكايات الخرافية . بجانب غصن فريزر الذهبى ـ وقد ترجم هو فصله الأول منذ أكثر من عشرين عاما ـ وتاريخ الدراما ومغامرات ييتس وبليك وشيلى الشعرية . ولأنه شاعر فقد حفظ للشعر فيها براءته . الأمر الذى جعل **على الراعى** يقول عنه إنه «**يعتبر فى أدبنا العربىّ صنواً للشاعر الإنجليزى جون كيتس . كلاهما وصل إلى الينابيع الأولى للشعر : فشرباه صافيا رقراقا . وقدماه خالصا تتفتح له القلوب والأسماع**»(١٤)

عبارة إنشائية بارعة . وقد جاءت ضمن تحليل ذكىّ لفانتازيا «**الأميرة تنتظر**» ـ والانتظار عند صلاح مستمرّ ومحكوم بالوجد الصوفى غالبا ـ بعد مغامرة جنسية تستعاد دائما فى طقوس مسرحية منطلقها أن تُمْطَرَ طفلا فى بطنها ! ولغرابة الأحداث . وفى الوقت نفسه لأنها لا تحمل إلا تيمات أسطورية تمثلتها تجربته وحولتها إلى أنسجة شعرية مثلت العناصر الخيالية المستمدة من بعض الحكايات الشعبية والألغاز سدى المسرحية ولحمتها . لكن يبدو أن تيمة «الديك المسحور» الذى يمكن أن يكون زيوس البجعة . بعض ذكريات الشاعر الأسطورية بجانب الملك المقتول فى الميثولوجيات العالمية .

والمرجح أنه قديم جداً هذا المزج الذى يجعل الأساطير والحكايات الشعبية ونحوها الجزء المتوحد من التراث الإنسانى . ومنه تطل النماذج العليا . وأبرز هذه النماذج فى شعر صلاح بعامة وفى مسرحية الأميرة بخاصة . الرغبة الجنسية التى تحكم سلوك الأفراد لتكون فى أحسن حالاتها تضحية . وبالقياس العام مثلا شعبيا يحمل درساً يبحث عنه فى مرامى اللفظ . تقول الأميرة للوصيفة ـ الثانية ـ التى ظهرت وعلى وجهها قناع من أرادت أن يمطرها بطفل فى بطنها :

آه تبدو مثل رمح مشرع تمّ استواءً ومضاء
آه تبدو مثل سيف مرهف قد زاده الصقل جلاء
آه تبدو كإله طيب قاسٍ نبيل
آه تبدو شجرة
آه تبدو سكرة
آه تبدو قمراً حلواً مطلا

وتطلب منها أو منه أن يجسّ صدرها «استواء واستدارة» ويعلقها بكتفيه كالعقد

وتحسسنى واختمنى بختمك
ولْيعدّك الغد لى طفلا شقيا وجسورا

وليس هذا ونحوه من «**نشيد الإنشاء**» التوراتى . ولا هو ترنيمة حب تقولها خلوى لدافنس . وإنما هو ـ فى رأيى ـ الصلاة المقدسة التى كانت ترفعها عشتار لبعل . أو تهامت للبحر . أو نوع من الانتشاء الذى تعقبه كارثة ما . ولم يخطئ الشاعر فنيا ـ من ثم ـ بعد أن ختم المشهد بصرخة من الأميرة وصوتها يردد :

ويلاه
أقتلت أبى
وسلبت الخاتم حتى ترفعه فى وجه الناسِ ...
وتحكم به
ماذا أفعل
أنت حبيبى وعمادى وقتلت أبى وعمادى !

والسمندل هو القاتل الحقيقى . يقتله القرندل أمام الأميرة ووصيفاتها الثلاث . وبعد أن يخاطبهن بقوله «استودعكن الله» يستطرد :

آه .. لا يجمل بى أن أنسى
هذا تذييل لا تكمل أغنيتى دونه
يا امراة وأميرة
كونى سيدة وأميرة
لا تثنى ركبتك النورانية فى استخزاء
فى حقوَىْ رجلٍ من طين
أيا ما كان

ثم ماذا ؟
ثم شئ يقوله النقاد . وأقول أنا للنقاد عودوا لتركيبات المسرحية الأسطورية وتعمقوا إشاراتها . فلعلكم تعثرون على نظام خاص لم يكن فى الأصل مما تقصد إليه سيميوطيقات الميثوبيا كما قدمها الشاعر .

وأخيراً نلتق **بعبدالوهاب البياتى** . وبقدر ما نجد الأساطير عنده توشك أن تروى تواريخ غير مؤرخة ـ استغلها الشاعر سياسيا بنجاح ـ نجد التيمات التى تعنى بكوائن خارقة . والرموز التى تضرب فى صَميم الميثولوجيا العربية . كرموز الغزالة مثلا والراحلة . وأما عائشة فهى قناع شرقى وراء فكرة الدوام أو الاستمرار الذى أثار خيال **البياتى** طوال بحثة كما بحث عنه جلجاميش من قبل . إلا أنه نجح ـ كما لم ينجح أحد ـ فى توظيف الأيقونات والإشارات التاريخية ـ وبعضها خرافىّ ـ توظيفا يجمع بين أوليات المعرفة وتركيباتها الذهنية المعقدة . وكثيرا ما تتحوّل هذه جميعا إلى محاور رئيسية فى قصص شاعرية خاطفة تسترفد الحكايات الشعبية بغير حدود .

وقد صادف أن شرعت أقرأ **ديوان عبدالعزيز المقالح** غب قراءتى فى ديوانى البياتى «**سيرة ذاتية لسارق النار**» وقد صدر عام **١٩٧٤** و «قصر شيراز» وقد صدر عام **١٩٧٥** . فرأيت الفارق الكبير بين شاعر رائد يحدّث التراث ـ كى يربطه بمواقفه النضالية ـ وشاعر لا يعرف أن التحديث Modernisation ليس مجرد . استحضار سيف بن ذى يزن ـ

مثلا ـ وقيصر وكسرى وأبرهة فى مقطع واحد صغير[١٥] . مع أن قناعا واحداً من تلك الأقنعة ـ عند البياتى وشعراء جيله ـ كفيل بتغيير الحياة . على الأقل فى طيبة أو نيسابور أو بابل . ومنذ قديم حملت صنعاء جوهر التاريخ والحلم والأسطورة . إلا أنَّ المقالح ـ وكان مهاجراً كالبياتى يوماً ما ـ لم يستطع إلا أن يجعلها «لحن غربتنا ولون حديثنا» فى حين ظلت «مأرب» مسرحا بارداً لذى يزن ـ الفارس المنتظر ـ الذى يسحق الأقزام والسيوف . وماتت مرة أخرى بين يديه الأحقاف والأقيال والشعرى اليمانية وسهيل والطير الأبابيل ويكسوم ومنية النفوس ـ فى السيرة الشعبية ـ بالرغم من استرفاده بروميثيوس وسيزيف وأوديس وبنيلوبى :

وأنت فى منفاك يا سيزيف
لا الصيف كان مشفقا ولا الخريف
ولا بروميثيوس قد ألق على طريقك ...

الشتوى ومُضَ نار
حزنى عليك
عاد بعد رحلة الرعب المخيف سندباد
سفراته السبع انتهت .
وأنت تائه الوجه غريب الكلمات

. . . .

تسأل فى ضراعة الأطفال عن نبأ
عن مأرب الحزين ...
عن سبأ

وهكذا شعراء الستينيات والسبعينيات . وعلى الرغم من أن **المقالح** ـ من أشعرهم فى الجملة ـ لم يفصح شعره بعدُ عن النموذج الميثوبى الذى تتحدث فيه الأسطورة المبتكرة حديث الشعر والفكر كما تتحدث لدى البياتى فى قوله

أصرخ فى ليل القارات الستّ ...
أقرب وجهى من سور الصين
وفى نهر النيل أموت غريقا
كل متون الأهرامات معى
ومراثى المعبودات
أموت وأطفو
منتظراً دقات الساعات الرملية فى برج الليل المائل
أبنى وطنا للشعر ...
أقرب وجهى من وجه البناء الأعظم
أسقط فى فخ الكلمات المنصوبة
يبنى حولى سور
يعلو السور ويعلو
كتب ووصايا تلتف حبالا
أصرخ مذعوراً فى أسفل قاعدة السور :
لماذا يا أبتِ أُنْفَى فى هذا الملكوت ؟
لماذا تأكل لحمى قطط الليل الحجرىّ ...
الضاربِ فى هذا النصف المظلم من كوكبنا

والبياتى لم يشأ فى غربته هذه وفجيعته أن يدمغ «عصر ملوك البدو الخصيان» فى مجموعة من التيمات والرموز والإشارات . ولكن أن يفتديهم بحبه ويرتفع بماضيهم إلى مستقبل أفضل :

من تحت مسلات طغاة العالم
من تحت رماد الأزمان
أصرخ فى ليل القارات أقدّم حبى قربانْ
للوحش الرابض فى كل الأبواب

نحن لا نزال فى فصل «**قراءة فى كتاب الطواسين للحلاج**» ولا نشعر إطلاقا بأن البياتى يتعمد فيه وضع الأقنعة ـ إلا مرة واحدة حين ذكر زاباتا ـ ولا هو يتعثر فى استخراج التيمة المعبرة والمصورة لعذاباته وأحلامه . بعيداً وسْعهُ عن تيمات حاوى المسيحية أو تيمات السياب المسيحية التموزية . دون أن يفارقه قط أسلوب التداعى الذى يقوده فى حالات انتظاره الطويل إلى الذى يأتى ولا يأتى :

كل الفقراء اجتمعوا حول الحلاج وحول النار
فى هذا الليل المسكون بحمىّ شئٍ ما

قد يأتى أو لا يأتى
من خلف الأسوار

وقد أجمع كثيرون على أن الشاعر ـ مع هذا الذى يأتى ولا يأتى ـ يحلم بالبعث الثورى . برغم أنه دائم الموت وشعره دائم البقاء

فى الأصقاع الوثنية ...
حيث الموسيقى والثورةُ والحبُّ ...
وحيث الله

. . . .

فخذوا تاج الشوك وسيفى
وخذوا راحلتى
قطرات المطر العالق فى شَعرى
زهرةَ عبّاد الشمس الواضعةَ الخدّ على خدّى
تذكاراتِ طفولة حبى
كتبى .. موتى
فسيبقى صوتى قنديلا فى باب الله

وأنّ الصوت قنديل يعنى كونه بشارة . والبشارة فى الثوريات منطقية لأنها تطلّع إلى الأسمى . وهذا سرّ اتكائه على «عائشة» لأنها بمعنى من المعانى ردّ على عبث الموت بالعالم . غير أنها من ناحية أخرى ـ وبعيداً عن كل نماذج التعبير عن الثورة ـ تقهر الجزْر الإنسانى . وتتغنى بالمدّ الدائم «ميتة وحية» نحو استمرار الإنسانية بالحب . وما أكثر ما غنى **البياتى** بهذه العاطفة . وما أكثر ما تألم فى سبيلها مثلما تألم فى قناع الخيام القائل «أسهر مع قمر الدموع لأبكى» فى تراجيديا المحاكمة النيسابورية .

والصور التى يعرضها لحبه ملفعة بالسحر الأسطورى وغموضه . ربما لأن عائشة تندمج دائما بشخوص أخرى وتتعرض لإسقاطات عن رحلاته فى التاريخ والواقع . وربما لأنه يبحث فيها ـ وقد أحبها صبيه ـ

عن الخلاص وقد تصورها ذات مرة معشوقته الثورة التي تجئ وتذهب . وكان في ديوانه «**قصائد حب على بوابات العالم السبع**» قد كرّس لهذ السحر كلّ طاقاته . ووفق أيما توفيق في قصيدته التي ضمّنها الديوان المذكور بعنوان «**عن وضاح اليمن والحب والموت**» . وفي هذه المرة ذكر قمر الموت كما ذكر من قبل قمر الدموع[16] . وأخرج الشاعر القديم من مدائن السحر الى الشام مع السعلاة

وريشة حمراء
ينفخها الساحر في الهواء
يكتب فيها رقية لسيدات مدن الرياح
وكلمات الحجر الساقط في الآبار
ورقصات النار !

وذلك جزء من ميثوبيا متقنة . سما فيها البياتي إلى آفاق تشكيلية – بعضها سيريالي – أقنعتنا بأن يقع الموت طالما عجز هو في قناع وضاح عن تحقيق الخلاص بالحب على رغم كثرة ما وهب . وإحدى هذه الهبات طفل أودعه أحشاء أم البنين زوج الخليفة .

لكن عائشة الباقية قد تموت كما في قصيدته «مجنون عائشة» حين كانت تطوف بالحجر الأسود وهي في أكفانها . وقد تسافر كما ذكرنا . فيسافر وراءها حتى آخر الدنيا . وتكون حياته – من ثم – «غيابا وحضوراً» تملؤه الوحشة والترحال وأشباح الموتى . أو تكون فداء بشريا فنيا . يقول في «قمر شيراز» :

بدمي يغتسل العشاق
وبشعري يبني الغرباء
في المنفى شيرازَ
أتملكها .. أسكن فيها
أعبدها
أرسم في ريشتها مدنا فاضلة يتعبّد فيها الشعراء

وقد يراها كالحلم – في ظلال التاريخ – داخل قصيدته الزلزال في شريط واحد مع لوركا . فيصرخ :

توقفت عائشةُ ...
فالباص لا يذهب في الليل إلى كوبا
ولا يعود
. . . .
قال : أعود – غارسيا لوركا – إذا ما انتصف الليل
وفي الوادي الكبير نامت الزهور !

وعلى هذا النحو يمضي **البياتي** في إطار هذه التيمة وجوهرها . يكرر حكاية الموت والحياة – أهم موضوع لديه – ويستقطب فيها التاريخ الإسلامي تارة . والليجورات العالمية تارة أخرى . ويتوقف بين الحين والحين عند بابلياته وتراثه الفولكلوري . وفي كل الأحوال لا يفقد شاعريته . ولا يتخلف في مضمار الفن الرفيع .

(٦)

ولا يبقى في الموضوع شئ أقوله بعد ذلك . لا لأني وعيت أطراف المادة الأسطورية أو استوعبتها . وإنما لأني افتقدت بعض المجموعات الشعرية الهامة من ناحية . ولم أطف إلا لماما بدواوين ما بعد جيل الروّاد من ناحية أخرى .

وليكن هذا لي عذرا أو اعتذارا . وربما يكون في قبوله من لدن القارئ حافزا إلى أن أعاود الكرة من جديد .

ومن يدري ؟

هوامش

(١) راجع Richard Chase في Quest of Myth حيث يقول إن «الأسطورة فن لا يقوم بذاته» ويرفض الاعتراف بقبولها قيمة موضوعية من جانب العقلانيين لأنها بلا ضابط فكري محدد !

(٢) R.A. Foakes: Romantic Criticism 1800 - 1850. London 1968. pp. 90 - 92.

(٣) راجع على سبيل برونيسلاف مالينوفسكي Bronislaw Malisowski في كتابه Myth in Primitive-Psychology ط . لندن ١٩٢٦ ص ٢١ . ومن أبرز هذه الطقوس استخدام الأيقونات . والاحتفال بيوم شم النسيم . وتكفين الميت . وما يتبع ذلك من شعائر . منها وضع الورود على قبره ورشه بالماء . هذا بجانب طقوس التحطيب والمصارعة أو المبارزة التي تعني جانب من جوانب الاحتفال بعقد الزواج بين الحقول .

(٤) أفضل أن تقرأ دائما مسرحيته «محاكمة في نيسابور» التي صدرت في بيروت لأول مرة سنة ١٩٦٣ وأعيد صدورها في تونس سنة ١٩٧٣ .

(٥) التفسير الأسطوري للشعر القديم ١١٥ – ١٢٦ من مجلة فصول . العدد الثالث . أبريل سنة ١٩٨١ .

(٦) راجع مثلا «المجدلية» و «قدموس» و «رندلي» و «أجمل منك لا»

(٧) ضمن الشاعر معنى ذلك البيت بيتا قال فيه يصف المرأة الدنيا :

وعجوز بالصبا موعودة
وبعمر الدهر موعودٌ صباها

(٨) العدد ١٢ من السنة الثانية ديسمبر ١٩٥٤ . ص ١٦

(٩) راجع القصيدة في الآداب . عدد ١٠ . ص ٤٣ . أكتوبر ١٩٧٢ .

(١٠) الشعر العربيّ المعاصر ١٩٥ ط . دار الفكر العربي (الثالثة) ١٩٧٨ .

(١١) من رأي يونج في نماذجه العليا أنها لابد أن تكون تعبيرات عن قوى كامنة في اللاشعور

(١٢) راجع «جنازة امرأة» و «حزمة القصب» ذات الأقنعة المختلفة . بجانب «الرأس والنهر»

(١٣) راجع «السماء الثامنة» . وفيها تضمين لواقعتي الإسراء والمعراج كما يبسطها «حديث الإسراء والمعراج» في نسخته الشعبية !

(١٤) المسرح في الوطن العربيّ ١٧٢ . عالم المعرفة الكويتية يناير ١٩٨٠ .

(١٥) راجع ديوانه الكامل ٢٧٨ . ط . العوده ببيروت ١٩٧٧ .

(١٦) أشار الشاعر إلى أمير القمر في قصيدته «قصائد عن الفراق والموت»

النزعة الصوفية

في الشعر العربي الحديث

□ محمد مصطفى هدارة

إذا ذكر التصوف بلسان عربى اتجهت الأفكار بصورة مباشرة إلى النزعة الصوفية فى الإسلام بكل تاريخها القديم والحديث ومبادئها وفرقها وأعلامها . وليس الأمر كذلك فيما أردت الكتابة عنه . فإن ما أعنيه بالنزعة الصوفية التصوف بمعناه العام من حيث هو استبطان منظم لتجربة روحية . ووجهة نظر خاصة تحدد موقف الإنسان من الوجود ومن نفسه ومن العالم . وهو بهذه الصورة ظاهرة إنسانية عامة . ليست محدودة بدين أو حدود مادية زمانية أو مكانية . ومن ثم يمكن القول بأن التجربة الصوفية قد تنشأ بعيدا عن الدين . كما نرى فى الفلسفة الأفلاطونية أو الهندية . بل نذهب إلى أبعد من ذلك فنقول إن التجربة الصوفية قدرة كامنة لدى الإنسان يمكنه استخدامها واستثارتها إذا تهيأت له عوامل معينة . وعلى أساس هذه الوجهة الإنسانية العامة فى التصوف نجد «إدريس شاه» يدرس آراء الصوفية وحركاتهم وكتاباتهم . لا من حيث هى شرائح تحت المجهر . أو قطع أثرية فى المتحف . ولكن من حيث علاقتها بالعالم المعاصر[1] .

ولا ينفى المفهوم الإنسانى العام للصوفية وجود تأثير المفهوم الإسلامى الخاص فى الشعر العربى الحديث . بل وجوده فى الاتجاه الصوفى الغربى بصفة عامة . وأول ما يجدر بنا التنبه له هو موقف التصوف من العقل . فالقلب عند الصوفية أهم من العقل . بل ربما كان عندهم الأساس . حتى إن بعض متصوفة المسلمين جعلوه عرشا للرحمن . والإرادة عند الصوفى جوهر الألوهية وجوهر الإنسان وجوهر الوجود . فالصوفى لا يقول مثل «**ديكارت**» : أنا أفكر إذن أنا موجود . بل يقول : **أنا أريد إذن أنا موجود**[2] . ولكن الإرادة التى يعنيها ليست إنسانية . بل إرادة إلهية متوحدة مع ذاته . ومن هنا تختلف الصوفية عن الفلسفة اختلافا بينا فى الأهداف والوسائل . لأن الفلسفة تعنى البحث العقلى النظرى فى طبيعة الوجود بقصد الوصول إلى نظرية عامة خالية من التناقض عن حقيقته . أو حقيقة أى جزء من أجزائه . ولكن الصوفى ينكر أن تكون الحقيقة واقعا ملموسا . بل ينكر الوجود ليصل إلى الوجود أو الحقيقة عن طريق تجربة روحية خاصة يدرك فيها إدراكا ذوقيا مباشرا . والأصل عنده أن لا ينزع إلى الفلسفة بأن يتخذ من تجربته الروحية أساسا لنظرية ميتافيزيقية فى طبيعة الوجود . وقد ينزع بعض الفلاسفة منزعا صوفيا مثلما نرى فى فلسفة **أفلاطون وأفلوطين واسبنوزا** . كذلك قد ينزع بعض المتصوفة منزعا فلسفيا فتختلط التجربة الروحية الذوقية بالنزعة الميتافيزيقية[3] . ولا نعدم وجود متصوفة متفلسفين بين المسلمين وغير المسلمين .

ولم يكن الشعر بلغة من اللغات . أو فى زمن من الأزمان بعيدا فى بعض ما يخوض فيه الشعراء عن المفهوم الإنسانى العام للتصوف بوصفه استبطانا منظما لتجربة روحية . ومحاولة للكشف عن الحقيقة . والتجاوز عن الوجود الفعلى للأشياء . إن الشعر لا يصدر عن جمود وطبيعة ثابتة . إنه تغير مستمر دائب ومعاناة . والتصوف كما يقول صاحب طبقات الصوفية اضطراب فإذا وقع السكون فلا تصوف[4] . بل إذا نظرنا إلى أحوال الصوفية كالمراقبة . والمحبة . والخوف . والرجاء . والشوق . والأنس . والطمأنينة . والمشاهدة . واليقين . وجدنا أنها تكاد تكون أحوال الشاعر التى يصدر عنها إلهامه . ثم إن التأمل بالوجدان والقلب وسيلة مهمة عند الشاعر والمتصوف على السواء . ولو عدنا إلى مظاهر التجربة الصوفية . كما حددها «**وليم جيمس**» لوجدنا تشابها واضحا بينها وبين الحالة الشعرية . أو وقت مخاض التجربة الشعرية[5] . وحين يصل الصوفى إلى درجة (الفناء) التى يتم فيها تعطيل الإحساس عن كل موجود يتساوى معه الشاعر فى حالة الإلهام أو الحدس .

واهتم بعض الشعراء العرب المعاصرين بإيجاد رابطة عضوية بين الشعر والتصوف . ويأتى **على أحمد سعيد (أدونيس)** فى مقدمة هؤلاء .

لا بما كتب من شعر فحسب ، بل بما قدم فى دراساته الأدبية أيضا ، فالشعر فى نظره (رؤيا) و (الرؤيا) بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة[٦] . وهو يؤمن بقول الشاعر الفرنسى «رينيه شار» بأن الشعر هو الكشف عن عالم يظل أبدا فى حاجة إلى الكشف ، ولا يمكن للشعر أن يكون عظيما – فى رأيه – إلا إذا لمحنا وراءه (رؤيا) للعالم ،

ولا يجوز أن تكون هذه (الرؤيا) منطقية . ولهذا يدعو أن يأخذ الشعر من الصوفية إرادة الكشف المستمر والنضال ضد المنطقية العقلانية ، ورفض الخضوع بشكل مفروض على أنه شكل نهائى[٧] .

ونظرا لنفور «**أدونيس**» من المنطقية وإعجابه بكل تمرد على الأعراف والفكر الدينى يشيد **بالحلاج والنفرى والسهروردى وابن الراوندى الزنديق** (وغيرهم من المفكرين والفلاسفة الذين ثاروا على التقليدية فى الفكر الإسلامى وتردد فى كتاباتهم القول بقدم العالم خلافا للتعاليم الدينية وإنكار الخلق المستقل والنبوة والوحى ، وساد لديهم حب المعرفة للمعرفة ذاتها وحسن البحث والثقة بالعقل الإنسانى أنه قادر على اكتشاف الحقيقة بقوته هو لا تلقيناً ولا إيحاء»[٨] ولم يقل واحد من المتصوفة إنه ضد التعاليم الدينية ، ولا ينبغى قط أن نفهم التصوف على أنه – فى كل اتجاهاته – ثورة على التعاليم الدينية كما قرر «**أدونيس**» .

ولن نمضى طويلا فى إدراك هذه العلاقات المتبادلة بين الشعر والتصوف فى معناه العام ، فغايتنا فى هذا البحث تتبع النزعة الصوفية فى الشعر العربى الحديث ، ولابد – ونحن بصدد الدراسة التطبيقية – أن نلمح عناصر مختلفة من الفكر الصوفى العام أو الخاص ، لنقرنها بالأشعار التى تأثرت بها وصدرت عنها .

ولعل من المناسب أن أوضح منذ البداية أن النزعة الصوفية فى الشعر الحديث لا ترتبط ارتباطا عضويا بمذهب أدبى بعينه . فقد توجد فى الكلاسيكية ، أو الرومانسية ، أو الواقعية ، أو الرمزية ، أو السريالية ، أو أى مذهب أدبى آخر ، ولكن فى نطاق شعراء أفراد بحسب تكويناتهم الثقافية ، واستعدادهم الطبيعى ، لا بحسب ما يدينون به من اتجاه أدبى أو أيديولوجى . وقد يكون لبعض هذه المذاهب الأدبية فلسفات خاصة تقوى وجود النزعة الصوفية مثلما نجد فى الرومانسية بصفة عامة . فالرومانسى يحلم دائما بالارتفاع إلى الكمال الإنسانى الذى لا يوجد فى دنيا الحقيقة ، ولهذا رأيناه يتعذب من الصراع المتمثل فى هذه الثنائية التى تتجسد له فى صور كثيرة : الخير والشر ، العدل والظلم ، الروح والجسد ، الجمال والقبح ، الكمال والنقص ... ولكن بعض الرومانسيين كان تصورهم لعالم المثال أرفع من كل جمال تحتويه طبيعة الوجود . ولعل قصيدة (**أمنية إلهة**) **لإيليا أبى ماضى**[٩] تصور ذلك أبلغ تصوير ، فقد تخيل الشاعر أن أحد الآلهة افتن فى الخلق والابتكار ليحقق لحبيبته وجود شئ تباهى به بنات جنسها ، فكسا الأرض بالأزهار الرائعة ، ورصع السماء بالكواكب اللامعة ، وأفاض الماء والعطر والنور فى الجنان والمروج ، فلما رأت حبيبته ما أبدعت يداه ، تمنت أن ترى عالما أرق وأكمل مما أبدعه ، وهنا تطل الثنائية بين عالم جميل ولكنه واقعى ، وبين عالم أجمل يستكن فى الخيال ، وهنا أيضا نجد الرومانسى يطمح إلى عالم ميتافيزيقى ، عالم ما وراء الطبيعة ، وحتى فى هذا العالم لا يخلو الشاعر من أثر الصراع بين العقل والقلب ، فقد كان للعقل دائما فى كل الفلسفات مكان الصدارة بوصفه رمزا للتقدم العلمى والتفكير المادى التجريبى ، والإبداع الإنسانى فى شتى مجالاته . وكان مما أحدثه الرومانسيون من تغيير أنهم جعلوا **القلب** قوة أعلى من **العقل** بوصفه هاديا للإنسان – بحكم الدوافع الطبيعية – إلى مجالات الحق والخير والجمال – واقترن **القلب** بقوة **الروح** عند الرومانسيين ليقفوا ضد تيار المادية بعد الانقلاب الصناعى فى أوروبا ونشوء نظرية التطور وانتشار المخترعات الحديثة القائمة على العلم ، وهو وليد العقل والتجربة[١٠] .

ومثلما وجد العرب فى عصر نهضتهم – فى أسس الرومانسية المختلفة – مجالا للتطابق مع واقعهم فى ظل الاستعمار وكبت الحرية ، ومحاولة القضاء على صورة الإنسان فى ذلك النظام ، وجدوا فى انتصار القلب على العقل مجالا خصيبا يتفق مع ما عرف عن الشرق من روحانية يمكن أن يقارع بها مادية الغرب التى تتمثل فى تقدمه العلمى المذهل الذى يقف الشرق أمامه عاجزا مشدوها . وقد أقبلوا على التصوف يستمدون منه أفكاره ومصطلحاته ، ويحاولون الوصول إلى حل ترضى عنه نفوسهم فى هذا الصراع بين العقل والقلب . ورأينا الرومانسيين العرب ، **فى السودان بصفة خاصة** – نظرا لتمكن الفكرة الصوفية فى أرضه وانتشار الفرق الصوفية – يكثرون من الحديث عن النفس وهى تمثل عندهم مظهرا مهما من مظاهر الفلسفة المتصوفة . فالنفس عند **ابن سينا** قد هبطت من المحل الأرفع لتدخل الجسد – وهو سجنها الطينى المادى – ولهذا نراها تعيش فى صراع لتخرج من هذا السجن وتعود إلى مصدرها الأصلى . والنفس عند الرومانسيين بصفة عامة لا تخرج عن هذا المفهوم ، فهم دائما ينشدون لها الخلاص من أسر الواقع . ولهذا يستعذبون الموت ويرددون ذكره ويتشوقون إلى لقائه .

والحقيقة إن النفس كانت موضع خلاف بين المتكلمين والصوفية . فالذين اعتمدوا على المذهب المادى أنكروا النفس ، ومنهم من قال إنها جسم أو عرض لجسم ، ومنهم من قال إنها مزاج وتأليف بين الطبائع . أما الذين نزعوا منزعا روحيا فقد قالوا إن النفس ليست جسما ولا عرضا لجسم ، ولا مكان لها فى الحقيقة ، وليس لها طول ولا عرض ، ولا تماس شيئا ولا يماسها شئ ، ولا يجوز عليها الحركة والسكون والألوان والطعم ، ولكن يجوز عليها العلم والقدرة والحياة والإرادة ، وإنما تحرك البدن بإرادتها ولا تماسها . أما النفس أو الروح عند المتصوفة فهى جوهر مادى من طبيعة إلهية ، وهو لذلك ينزع إلى العودة إلى مبدئه يدفعه الشوق والحب[١١] .

وقد ذكر **ابن سينا** أن كل موجود طبيعى مكون من مادة وصورة ، وبما أن الإنسان موجود طبيعى فهو إذن مكون من مادة وصورة . المادة هى البدن ، والصورة هى النفس . ولذلك يرى أن النفس غير مادية[١٢] .

وهذا الخلاف بين الجسد والروح ، أو عالم المحسوسات وعالم المعقولات كان مبدأ أساسيا فى **الأفلاطونية** . وقد ثبت أن الأول دائم التبدل فهو متحول زائل ، والثانى ثابت أزلى خالد . ولهذا لا تكتسب الحياة الإنسانية معنى إلا بمقدار ما يرتفع العقل فوق عالم الحس ويتصل بعالم المثل . فالإنسان يستطيع أن يخلد نفسه بالارتفاع إلى حيز الأشياء الأزلية . وقد تأثر أفلاطون بنزعة الزهد الشرقية الأصل . فحصر غاية الإنسان – فى محاورته الجميلة «**فيدون**» فى البحث عن الموت : موت الجسد وخلود النفس[١٣] .

وقد كثرت فى أشياء الرومانسيين العرب فى السودان خاصة اصطلاحات المتصوفة وأفكارهم التى تتفق فى كثير من نواحيها مع بعض الأفكار الصوفية المتفلسفة بمعناها الإنسانى العام ، سواء أكانت عربية أم غربية . يقول **حمزة الملك طنبل** فى قصيدته **(فى جوف الليل)** :

يا ليت من جهلوا الحقيقة بالحقيقة يحلمون
آمنت أنّا فى السراب وفى الجهالة سابحون
يا ويح نفسى منذ كانت وهى ترسف فى سجون
آمنت أن الفرد فوق الأرض أحقر ما يكون
مولاى لو خيرتنى .. لاخترت أنى لا أكون[14]

ويعنى الشاعر بأولئك الذين جهلوا الحقيقة المؤمنين بالماديات الذين لا يتجاوزون بأبصارهم ما يرونه من الأشياء ، مع أن كل ما يرونه ليس إلا سرابا خادعا . وليس الحقيقة الخالدة الأزلية التى يؤمن بها المتصوفة . ثم يقرر أن نفسه ترسف فى سجن المادة ، أو سجن الجسد . ولهذا يرى الإنسان حقيرا لأن نفسه سجينة لاصقة بالماديات . ويتمنى لو أنه لم يخلق أصلا حتى يتخلص من عبودية الجسد .

ونراه فى قصيدة أخرى يتحدث عن **(الامتزاج الروحى)** الذى يحدث بينه وبين محبوبته . والحب فيما نعلم عند الصوفية ، أساس الفناء فى الله والاتحاد به . كما أنهم يتخذون الجمال الحسى درجا يرقون به إلى معرفة الجمال المطلق . ويبدو أن **طنبل** يستند إلى نظرية الاتحاد الصوفية التى تعتمد أصلا على إهمال الجسد والتعلق بالروح ، وإحداث عملية سماوية تفترض تغيرا كاملا فى طبيعة الإنسان تحت تأثير اتحاد صوفى بمخلص إلهى . يقول **طنبل** :

أراها فتشتبك المقلتان
وتنتعش الروح بالنظرة
ونسكر لا سكرة الشاربين
ولكنا سكرة الحيرة
فتنعم أعيننا بالكلام
وأفواهنا دونه كُمَّتِ
يترجم عن حالها طرفها
وطرف يترجمُ عن حالتى
وإن لامست شفتى ثغرها
رأينا العجائب فى القبلة
تكاد لشدة أشواقنا
تلابس مهجتُها مهجتى
أحن إذا ابتعدت لحظةً
وإن غبتُ عن عينها حنّت
حنين النفوس إلى بعضها
وليس حنيننا إلى شهوة
أطيل إلى حسنها نظرتى
فتصبو إلى رشفة مقلتى
فواعجبى كيف أن التدانى
يزيد على حسنها لهفتى
وواعجبى كيف يضحى السرور
مزيجا من الوجد واللوعة
فيا من سكرتم بخمر الدنان
هنالك سكر بلا خمرة[15]

فالامتزاج الروحى الذى يقصده امتزاج نفسين تعلوان على الماديات . ولهذا ينفى كل مظهر لهذه الماديات وأهمها الشهوة وكذلك النشوة الحسية . فهو وحبيبته المتخيلة التى قد تعنى رمزا ما تملآن بخمر إلهية تسكر الروح . وليست خمرا أرضية تعقل الجسد .

ومثل هذه الأفكار الصوفية المتفلسفة أحيانا تشيع فى شعر **يوسف مصطفى التنى** فتراه يقف موقفا مترددا بين **(الأرواح)** و **(الأشباح)** . ونفهم من شعره أنه يقصد بالأشباح الأمور المادية الحسية . ولا شك أنه كان فى لحظة ضعف إنسانى حين أعلن شكه فى قيمة الروح لاستحالة الوصول إلى **(المثل الأعلى)** الذى ينشده . يقول :

سئمت عبادة الأرواح لم تجلب سوى الضر
وعدت أهيم بالأشباح فى علنى وفى سرى
أليس المثل الأعلى مجالا واضح العسر
إذن فاتهموا عقلى إذا همت به عمرى
كما اتهم الذى يبغى .. منال الكوكب الدرى[16]

والمثل الأعلى فى رأى المتصوفة هو الله . والحياة الأبدية السعيدة عندهم معرفة الإنسان لله . ولما كان الإنسان غير قادر على إدراك المثل الأعلى إدراكا حسيا . لهذا يتوسل بالإيمان والمحبة لتمثل هذا الإدراك . ولم يبعد **التنى** عن مفهوم المثل الأعلى بالمعنى الصوفى حين يقول فى ندم :

إلهى عفوك السابغ كاد يضلنى فكرى
ألست المثل الأعلى وهذا السخط كالكفر

وتحقيقا لهذا الاتجاه لا يجد بدا من هجر الماديات **(الأشباح)** والعودة إلى رحاب **(الأرواح)** حيث يتمتع بالحرية والخير والجمال :

سئمت عبادة الأشباح لم تجلب سوى الضر
وعدت أهيم بالأرواح فى علنى وفى سرى
أليس المثل الأعلى منى نفس الفتى الحر
كفانى طيفه الذهبى فى أحلامنا يسرى
كفانى الظمأ الروحىّ أحسوه على الأثر

ونرى **حسن عزت** فى قصيدته **(لوعة صوفى)** يتحدث عن **(الاتحاد)** مع الكائنات ، و **(الحلول)** فيها ، كما يتحدث عن **(الفناء)** فى الجمال والحب ، رغبة فى معرفة سر الوجود والوصول إلى الحقيقة . وكل هذه الاصطلاحات لم تأت صدفة فى وحى الشاعر . ولكنها عميقة الدلالة ، مرتبطة بمعان صوفية أصيلة ، يؤكدها عنوان القصيدة نفسه **(لوعة صوفى)** . يقول الشاعر :

نضب الكأس يا نديمى فدعنى أتملى فى عالمى من جديد
أتملى فى عالمى ثم أفنى بين أحنائه بروحى الجديد
وإذا شئت أن ترانى فإنى فى نطاق الندى وعطر الورود
وافترار الثغور ، فى هدأة الغدران ، فى غنة الكمان السعيد
فى خرير الأمواج ، فى هزة الأغصان ، فى أنة الصريع العميد
فى بكاء المحزون فى أنة المجروح فى زفرة الطريد الشريد

فى الأغانى السكرى يبددها الغابُ فتغفى على ظلال البرود
صورةٌ من غياهب الألم الداوى ومن بهجة السرور العميد
أنا فى هذه الحياة نشيد محكم الوقع ساحر الترديد
أنا تسبيحة من الخلد سكرى قد تلاشت فى رقة المعبود
أنا فيضٌ من العفاف تجلى طاهرَ النورِ فى ظلام الوجود
وضياء من - الحياة تهادى فى فؤاد الزمان حلو النشيد
فنيت نفسى الغريبة فى الحس وفى السحر والهوى والسجود
ومضت تسأل الغيوب عن الكون وسر الوجود فى ذا الوجود(١٧)

ونجد هذا الاتحاد مع الوجود والفناء فى الله وطى الزمان ماضيه وحاضره وغيبه فى نفس الشاعر **محمد محمد على** إذ يقول :

سكرت بعزلتى وهجرت راحى
فمن ذاتى غبوقى واصطباحى
وفجر الله أشرق فى فؤادى
رضىّ الضوء برّاق النواحى
فما لـلشك ظـلٌ فى وجودى
وما للغىّ خطوٌ فى سراحى
جمال الـلـه رفرف فى حياتى
جمال الـلـه ألمسه براحى
أنا فوق الزمان وفوق نفسى
وفوق الوهـم والحق الصراح
صعدت مع الصلاة إلى ذراها
هـنالك عالى وهناك ساحى
صـحـبت بخاطرى الآباد حتى
فقـدت على مجاهلها جناحى
ومـازجت الوجود فـكـل شئ
يـنـاجـينى بما يـرضى طماحى
بحسبى من حياة الناس نسكى
وأنسى بالطبيعة وارتياحى
نشيد الله جلجل فى دمائى
وصوت الله أرعد فى نواحى(١٨)

ولعل أقوى الشعراء الرومانسيين العرب إقبالا على التصوف والفلسفة - ممتزجين أو منفصلين - وتعلقا بأفكارهما هو الشاعر السودانى **التيجانى يوسف بشير** ، وقد تكون ظروف حياته هى التى هيأت له هذا الدور بين شعراء الرومانسية العرب المحدثين ، فقدْ نشأ وتربى فى أسرة صوفية أبا عن جد ، فهو **أحمد التيجانى بن يوسف بن بشير ابن الإمام جزرى الكتيابى** ، والكتياب بيت مشهور من بيوت السودان ، ممتاز بين قبائل **الجعليين** الذين يعدون أعظم قبائل السودان العربية قوة وعددا ، وأكبرها نصيبا فى تحصيل العلم والثقافة ، وقد لقب أحمد بالتيجانى تيمنا بصاحب الطريقة التيجانية(١٩) .

ويصف أحد الباحثين التيجانى بأنه (**أعظم شعراء الفكر الصوفى فى السودان**) ، بل يتحمس له أبعد من ذلك فيقول (**إنه أصدق شاعر صوفى عربى فى النصف الأول من القرن العشرين ، ليس فى السودان فقط ، بل فى العالم العربى والإسلامى على الإطلاق . لأننا يمكن أن نجد فى فكره الشعرى الرائع - مضمونا وشكلا - تصوفا فلسفيا يصله بأهم النظريات الفلسفية لدى الصوفية**)(٢٠) .

والتيجانى لا ينتمى إلى فرقة صوفية بعينها يؤمن بمبادئها وفلسفتها . ولكن قد يرى بعض الباحثين أنه ينتمى بفكره إلى المدرسة الإشراقية . لأن ديوانه (**إشراقة**) يحمل فى مضمونه وشكله أصول هذه المدرسة . ويرى باحث أن تصوف التيجانى ليس مجرد تصوف أدبى يعتمد على رهافة الحس وسعة الخيال وعمق التصور . إنما هو - فى رأيه - تصوف دينى متفلسف (يستمد عناصره الروحية من عوالم فوقية غيبية ، لا يطل عليها إلا من أرضت نفسه العبادة ، وطهرت سرائره المجاهدة) . كذلك يرى الباحث نفسه أن **التيجانى** فى هذا التصوف - بكل مقوماته وآثاره وثماره - لا يقل مكانا عن ابن **الفارض** ، أو **ابن عربى** فى مدرسة **وحدة الوجود ووحدة الشهود** ، وإن كان امتدادا قويا لمدرسة **ابن عربى**(٢١) .

ولو أننا رجعنا إلى ثقافة **التيجانى** فى أصولها الأولى لوجدنا أن أهم ما كان يقبل عليه فى نهم كتب المتصوفة . ويقول أحد الذين كتبوا عن الفترة الأولى من حياته إنه قرأ **الملل والنحل** ، **والرسالة القشيرية** ، **وحكم ابن عطاء الله السكندرى**(٢٢) . كذلك قيل إنه كان مولعا بالإمام **الغزالى**(٢٣) . ولم يكن التفكير التصوفى المتفلسف عند التيجانى مجرد معاناة شاعر يميل إلى هذا اللون من الفكر . ولكنه كان معاناة إنسان تموج نفسه بعوامل الشك والاضطراب والحيرة والتردد . وتصطرع فيها عوامل الإلحاد والإيمان فى محاولته الدائبة للوصول إلى الحقيقة فى هذا الوجود(٢٤) . ويشترك التيجانى مع رومانسيين كثيرين فى هذا الاضطراب وتلك الحيرة . إذ كان التردد بين الإلحاد والإيمان نتيجة لثورة بعض الرومانسيين على المجتمع وتقاليده . ومحاولة الانطلاق وطلب الحرية . وما قصيدة (**الطلاسم**) لإيليا أبى ماضى إلا صورة تعبيرية واضحة عن النزعة اللاأدرية . أو حالة التردد بين الشك واليقين فى محاولة الوصول إلى الحقيقة . وهو فى ذلك يتابع الفلاسفة الأقدمين ذوى النزعة المتصوفة الذين كانوا يبحثون عن معانى حوادث الوجود . فكان لابد لهم أن يتوقفوا طويلا عند كل أمر له صلة بتاريخ الإنسانية .

ليستشفوا العلاقة بين الحوادث وبين الغاية الأساسية للوجود . فكل شئ له معنى . ولكن ليس فى ذاته . أو من أجل ذاته . بل من أجل الحياة الإنسانية . ومن أجل تحقيق الغاية الإلهية التى رسمها الله القدير للكون . وقد عبر **القديس أوغسطينس** عن روح القرون الوسطى إزاء الكون حين كان يهتف من أعماق نفسه الباحثة عن الله فيقول : **لقد سألت الأرض فأجابتنى (أنا لست هو) وردد كل ما فيها هذا الجواب . وسألت البحر والأعماق والكائنات الزاحفة فأجابت لست إلهك . ابحث عنه فى العلاء) . وسألت الهواء المتحرك فأجاب الهواء . ورددت جميع الكائنات التى تعيش فيه (... أنا لست الله) . ثم سألت السموات والشمس والقمر والنجوم فقالت (لست الله الذى تبحث عنه) . وعندها قلت لجميع الأشياء التى أبصرتها بأم عينى (لقد قلت عن إلهى إنك لست هو . ألا تخبرنى بشئ عنه . فهتفت كلها بصوت عال : (لقد خلقنا)** :(٢٥)

فالكون إذن ممتلئ بأسرار ورموز . وعلى العقل الإنسانى أن يسعى لاكتشافها وحلها . غير أن العقل يعجز - بسبب قصوره - عن حل رموز الكون . ولا شك أن كلام **القديس أوغسطينس** والمغزى الذى

يرمى إليه يكاد يكون الأصل الذى استق منه **أبو ماضى** فكرة **الطلاسم** . خاصة أن الله الذى يسعى إليه القديس أوغسطينس هو الحقيقة فى عرف المتصوفة والفلاسفة على السواء . الحقيقة التى كان ينشدها ويسعى وراءها أبو ماضى فى الطلاسم . والشك عموما . وهذه الحيرة بين الإيمان والإلحاد قد امتلأ بها شعر العرب المهاجرين إلى الأمريكتين . وكان ذلك تعبيرا واضحا عن هذا اللقاء بين الرومانسية والنزعة الصوفية . وهذا نبع آخر ربما استق منه التيجانى لأنه كان مولعا بهؤلاء الشعراء ومن حذا حذوهم فى شعرنا العربى الحديث .

ويختلف الدارسون لحياة التيجانى وشعره حول تحديد المذهب الصوفى الذى ينتمى إليه . وحول مراحل نزعته الصوفية وعلاقتها بالشك واليقين . وكان التيجانى يتحدث عن نفسه بوصفها إشراقة من الله تتصل بالملأ الأعلى . ولا علاقة لها بهذا العالم الترابى . وهذه هى النفس نورانية . كما سماها المتصوفة . يقول :

هى نفسى إشراقة من سماء الله تحبو مع القرون وتبطى
موجة كالسماء تقلع من شط وترسى من الوجود بشط
خلصت للحياة من كل قيد ومشت للزمان فى غير شرط
هى نفسى من الندى قطرات لم تنلها يد الزمان بخلط
هى من صفحة الشباب قوى تزفر بالحب أو تموج بسخط
هى قسطى من السماء فما أضيع فى العالم الترابى قسطى[26]

ثم نراه يتابع ابن عربى ومعظم المتصوفة ـ حتى غير المسلمين ـ فى قولهم بوحدة الوجود عندما نراه يتأمل دقائق الكون تأملا عقليا فيه كثير من المجاهدة والعناء . ويتأمل فى أصغر شئ فى الذرة . وفى مظاهر وجود الذات الإلهية المتمثلة فى الكائنات . يقول :

هذه الذرة كم تحمل فى العالم سرا
قف لديها وامتزج فى .. ذاتها عمقا وغورا
وانطلق فى جوها المملوء إيمانا وبرا
وتنقل بين كبرى فى الذرارى وصغرى
تر كل الكون لا يفتر تسبيحا وذكرا[27]

وينتشى بهذه الوحدة الكونية التى تجعل كل شئ فى الوجود مفردا فى صيغة جمع فيقول :

الوجود الحق . ما أوسع فى النفس مداه
والسكون المحض ما أوثق بالروح عراه
كل ما فى الكون يمشى فى حناياه الإله
هذه النملة فى رقتها رجع صداه
هو يحيا فى حواشيها وتحيا فى ثراه
وهى إن أسلمت الروح تلقتها يداه
لم تمت فيها حياة الله إن كنت تراه[28]

ولم يصل التيجانى إلى نغمة اليقين والاستقرار النفسى والصفاء الروحى إلا بعد فترات من المكابدة والمجاهدة . وصراع عنيف بين العقل والقلب . وكثيرا ما نراه فى شعره يثور على مادية الإنسان وترابيته التى تغلب عليه فتجعله نهبا للشكوك فى محاولته للوصول إلى الحقيقة فهو يقول :

برح الشك بالفؤاد فآمنت ولكن فى ريبة أو رياء
ثم أيقنت مؤمنا ثم ما أدرى وكم ذا لديك من لأواء
قلت يانور يا مفيضا على العالم ذوبا من روحه اللألاء
أيها الرعد قاصفا . أيها الليث مُعجِبًا مُدوِّما فى العراء
أيها البحر زاخرا والأواذى .. دافقات فى صفحة الدأماء
علقتنى من ظلمة الطين ما أقعدنى عن رحابك البيضاء[29]

ويبدو أن التيجانى تنكب طريق التجربة الروحية فى إحدى مراحل حياته وهو يحاول الوصول إلى الحقيقة فى هذا الوجود . وظن أن العقل وحده يمكن أن يهديه إلى ما يبتغيه ويدخل الطمأنينة إلى نفسه القلقة المعذبة متابعا فى ذلك اتجاه العقليين المسيحيين فى أوروبا فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر . ولكنه لم يلبث أن أدرك فشله فى الوصول إلى الحقيقة عن طريق العقل فقال :

أيها العقل أنت يا حيرة العقل ولما تكن بنفسك أجدر
يا قوى تهدم الحياة وتبنيها وتذرو الورى هباء وعنبر
كم خبئ من دون فجرك أضحى وخفى تلقاء ضوئك أسفر
أإله فى الأرض أنت أم الشيطان ينهى فى العالمين ويأمر
وجنون أم أنت عقل وموجود حقيق أم أنت وهم مصور[30]

ويختار التيجانى محنته مع العقل ليعود إلى تجربته الصوفية عن طريق القلب فيقول :

فى موضع السر من دنياى متسع
للحق أفتا يرعانى وأرعاه
هنا الحقيقة فى جنبى هنا قبس
من السموات فى قلبى هنا الله

وهو بذلك يؤكد اعتقاد المتصوفة بأن الجوهر الإنسانى يتلاشى فى الجوهر الإلهى حيث يمحى كل أثر للنفس . فحين تقول (**أنا**) و (**الله**) فهذا إنكار لوحدانية الله . لأن العاشق والمعشوق والعشق شئ واحد . بل لقد ذهب **الجنيد** إلى القول بأن الإنسان إذا مات فهو لن ينقطع عن الوجود لأن ذاتيته أو شخصيته سوف تصبح كاملة عن طريق الله وفى الله .

والحب الذى يشعر به الصوفى نحو الله هو لذة ممزوجة بالألم بسبب انفصاله عن الله حالما تنتهى التجربة الروحية الصوفية . وهو يظل ينتظر الاتحاد بالله من جديد حينما يغيب مرة أخرى عن هذا العالم الزائل .

وتابع **الحلاج** . **الجنيد** فى هذه التجربة الصوفية حتى إنه لم يشعر بثنائية طبيعة الإنسان . أو بوجوده بوصفه مخلوقا وحيدا . فقد ذكر أن الاندماج مع الله فى الاتحاد الصوفى يجعل الإنسان هو الله فى صورة أخرى . كما فى قوله :

أنا من أهوى ومن أهوى أنا
نحن روحان حللنا بدنا
فإذا أبصرتنى أبصرته
وإذا أبصرته أبصرتنا

ولا شك أن بعض شعراء الرومانسية بصفة عامة كانت لهم مثل هذه التجارب الصوفية فى محاولتهم النفاذ إلى مستويات طاقتهم الأكثر عمقا لرؤية ذات الأشياء . أى روحها وغايتها . وكانت وسيلتهم الأساسية كما يقول **كولن ولسون** التحرر من القيود التى هى بمثابة (الشعور بسلاسل الجبال فى الذات الداخلية للإنسان)[٣١] . ولكن مشكلة الرومانسيين عموما عدم التحكم فى النفس . وهم يبحثون عن العنف للقضاء على الملل . ولهذا يمكن القول بأنهم يسهمون فى (**تثبيت**) المعاناة و (**آلية**) الوعى .

ويقول **ولسون** أيضا إن الرومانسية هى التعبير عن رغبة غريزية عميقة لحياة العقل . وأن الرومانسى يؤمن بأن عالم العقل يرتكز على (**الخيال**) وأن رفض الحياة مثل اختيار الموت . وأن الإنسان هو المخلوق الوحيد الذى تعطى له كلمة (**الحياة**) معنيين متميزين[٣٢] .

وعلى مدى تاريخ الإنسانية **الطويل** ظلت القضايا الميتافيزيقية معتمة : **الموت** . **الزمان** . **المكان** . **الوجود** . **العدم** . وقد حاول الإنسان بوسائل شتى أن يحل هذه القضايا دون أن يصل إلى حل . وبدا للإنسان فى فترة ما أن العقل قادر على حل هذه المشكلات . ولكن الاتجاهات الدينية كانت ترمى العقل دائما بالقصور عن الوصول إلى الحقيقة . وقد نشأت فى القرن الثامن عشر فى أوروبا فئتان يطلق عليهما اسم **الريبيين والماديين** . وساد فى الوقت نفسه رأى ينكر إنكارا تاما مقدرة العقل على إثبات أية حقيقة دينية مهما تكن . وأصبح الخيار لمن يتخذ هذا الموقف واضحا تماما فهو إما أن يختار إهمال الدين . أو يختار إهمال العقل .

وقد عرض العالم الفرنسى **بيير بايل** هذا الخيار على العلماء والفلاسفة المسيحيين حين قال لهم : لا تحاولوا أن تفهموا الأسرار لأنكم لو استطعتم فهمها لخرجت عن حد كونها أسرارا . ولا تحاولوا أن تخففوا من ظاهر استحالتها . فعقلكم هنا فاقد القوة تماما . ومن يدرى فقد تكون تلك الاستحالة عنصرا أساسيا فى السر . اعتقدوا بوصفكم مسيحيين . ولكن امتنعوا عن الاعتقاد بوصفكم فلاسفة .[٣٣] .

وقد زاد اهتمام الناس فى أوروبا فى القرن الثامن عشر بالاتجاه إلى العقل . وحاول الكتاب المؤمنون أن يدافعوا عن الدين . وممن كتبوا فى هذه القضية **بتلر** الذى قال إن التقليد الدينى يشكل وحدة كاملة . ولابد من قبوله أو رفضه بوصفه وحدة . والأمر لا يقبل موقفا وسطا . وأشار **بتلر** بصورة خاصة إلى أن السياق الواقعى للطبيعة وما صنعته اليد الإلهية . والنظام الأخلاقى الذى وضعه الله بمشيئته السماوية . كلها أمور يجد العقل الإنسانى صعوبة فى الإحاطة بها . ولكن أصحاب العقل الماديين أخذوا يحطمون أسس الإيمان . ويثيرون الشكوك فى نفوس المؤمنين . وكان **هيوم** أعنف الذين اشتركوا فى هذه الحملة

ويقول **راندال** إن عصر **العقل** الذى كانت نقطة ابتدائه الافتراضات الدينية الطبيعية فى العلم الفيوتونى . لم يكن له مفر من الانتهاء إلى مثل هذا الإنكار الكامل لكل قاعدة من قواعد المسيحية التقليدية .[٣٤] .

ويقول فى موضع آخر : لقد تقرر فى كل مكان أن الديانة لم يكن لها أساس عقلى على الإطلاق . وأن الطريقة الوحيدة لتجنب الإلحاد والمادية هى فى مهاجمة مقدرة العقل والتجربة العقلية على التوصل إلى الحقيقة النهائية . وقد أدى ذلك إلى إحياء الديانة الشخصية القائمة لا على العقل . بل على التجربة الروحية الداخلية كما عرفها (**أوغسطينس**)[٣٥] .

ونحن لا نروى قصة هذه التجارب بوصفها تجارب أوربية بعيدة عن واقعنا الدينى والفكرى . بل بوصفها تجارب إنسانية عامة . لها ما يماثلها فى بيئتنا وثقافتنا وذات أثر مباشر فى عقول مفكرينا وشعرائنا .

ويمكن القول بأن هذا الاتجاه الصوفى بمعناه الإنسانى العام فى التفكير الأوروبى قد تأكد بصورة مباشرة بسبب النظرة التشاؤمية إلى الحضارة الحديثة التى أحدثت فى الإنسان تآكلا روحيا . ولعل فى قصيدة **الأرض اليباب** لإليوت ما يعبر تعبيرا واضحا عن هذه النظرة التى كان لها أبعد الأثر فى شعرنا المعاصر . ومن أهم ظواهر النزعة الصوفية فى الشعر الحديث الانسحاب من الحياة . ومعنى هذا الانسحاب إقصاء العقل بصورة متعمدة عن الأشياء التى يمكن أن تتجاوز حقائقها الظاهرة . والشعور الكامل بالتحرر من كافة القيود التى تشعر الإنسان بعبوديته . وكان البوذيون يرون أن العالم كما يراه الإنسان وهم يخفى الحقيقة . ولكى يدرك الإنسان الحقيقة ينبغى له أن يغوص فى داخل النفس .

ومشكلة الإنسان المعاصر إحساسه بضيق الرؤية . ولا تتسع رؤيته إلا إذا تجاوز ماوراء أفقه الإنسانى . وقد وجد فى الرؤيا الصوفية وسيلة للانسحاب من الحياة . أو هذا الوجود الظاهرى . وفرصة للتأمل والوصول إلى الحقيقة . ولماذا لا ينسحب الإنسان المعاصر من الحياة وهو يحس تفاهته وإحباطه وانهزامه . وهذه الأشياء نفسها كانت بواعث الصوفية فى نفس (**ييتس**) حتى قال الباحثون إنه بنى لنفسه ضربا من (**الملاذ الفكرى**) . وهم يعبرون بذلك عن انسحابه من الوجود الفعلى . وخلقه عالما ذهنيا خاصا .

كذلك فعل **روسيتى** Roosetti الذى تميز بنزعة صوفية رمزية تحاول الاتصال بالمجهول عن طريق الحواس . ويرى **باورا** أن الانسحاب الرمزى من الحياة العامة كان اتجاها صوفيا وليس تعاظما أو سلبية[٣٦] . ولا شك أن الرمزيين استهوتهم فكرة الانسحاب من الحياة . لأنهم نظروا إلى الوجود نظرة صوفية تؤمن بوجود عالم نموذجى أكثر واقعية من عالم الحس .

وفكرة الانسحاب من الحياة نجدها فى قصائد كثيرة لشعرائنا المعاصرين . ولعل قصيدة **صلاح عبدالصبور** (**مذكرات الصوفى بشر الحافى**)[٣٧] من أهم القصائد دلالة على تلك الفكرة الصوفية . وهو يقدم لها بالحديث عن بشر الحافى (**مشى يوما فى السوق فأفزعه الناس . فخلع نعليه ووضعها تحت إبطيه وانطلق يجرى فى الرمضاء**) .

يقول صلاح :

حين فقدنا الرضا
بما يريد القضا
لم تنزل الأمطار
لم تورق الأشجار
لم تلمع الأثمار
حين فقدنا الرضا
حين فقدنا الضحكا
تفجرت عيوننا بكا
حين فقدنا هدأة الجنب
على فراش الرضا الرحب
نام على الوسائد
شيطان بغض فاسد
معانق شريك مضجعي كأنما
قرونه على يدى
حين فقدنا جوهر اليقين
تشوهت أجنة الحبالى فى البطون
الشعر ينمو فى مغاور العيون
والذقن معقود على الجبين
جيل من الشياطين
جيل من الشياطين

(٢)

احرص ألا تسمع
احرص ألا تنظر
احرص ألا تلمس
احرص ألا تتكلم
قف
وتعلق فى حبل الصمت المبرم
ينبوع القول عميق
لكن الكف صغيرة
من بين الوسطى والسبابة والإبهام
يتسرب فى الرمل كلام

(٣)

ولأنك لا تدرى معنى الألفاظ .
فأنت تناجزنى بالألفاظ
اللفظ حجر
اللفظ منية
فإذا ركبت كلاما فوق كلام
من بينهما استولدت كلام
لرأيت الدنيا مولودا بشعا
وتمنيت الموت

أرجوك
الصمت
الصمت

(٤)

تطل حقيقة فى القلب توجعه وتضنيه
ولوجنت بحار القول .
لم يبحر بها خاطر
ولم ينشر شراع الطين .
فوق مياهها ملاح
وذلك أن ما نلقاه لا نبغيه
وما نبغيه لا نلقاه
وهل يرضيك أن أدعوك يا ضيق .
لمائدتى
فلا تلق سوى جيفة
تعالى الله أنت وهبتنا هذا العذاب .
وهذه الآلام
لأنك حينما أبصرتنا .



لم نحل فى عينيك
تعالى الله هذا الكون موبوء .
ولا بُرْء
ولو ينصفنا الرحمن عجل نحونا بالموت
تعالى الله هذا الكون .
لا يصلحه شئ
فأين الموت أين الموت أين الموت

(٥)

شيخى بسام الدين يقول
يا بشر اصبر
دنيانا أجمل مما تذكر
ها أنت ترى الدنيا .
من قمة وجدك
لاتبصر إلا الأنقاض السوداء
ونزلنا نحو السوق أنا والشيخ
كان الإنسان الأفعى يجهد أن .
يلتف على الإنسان الكركى
فشئ من بينهما الإنسان الثعلب
عجبا
زور الإنسان الكركى .
فى فك الإنسان الثعلب
نزل السوق الإنسان الكلب
كى يفقأ عين الإنسان الثعلب
ويدوس دماغ الإنسان الأفعى
واهتز السوق بخطوات الإنسان الفهد
قد جاء ليبقر بطن الإنسان الكلب
ويمص نخاع الإنسان الثعلب
يا شيخى بسام الدين
قل لى أين الإنسان الإنسان
شيخى بسام الدين يقول
اصبر سيجئ
سيهل على الدنيا يوما ركبه
يا شيخى الطيب
هل ندرى فى أى الأيام نعيش
هذا اليوم الموبوء هو اليوم الثامن
من أيام الأسبوع الخامس
فى الشهر الثالث عشر
الإنسان الإنسان عبر
من أعوام
ومضى لم يعرفه بشر
حفر الحصباء ونام
وتغطى بالآلام

وهكذا كانت مذكرات بشر الحافى إدانة كاملة ودامغة للإنسان والوجود . إنها رؤية صوفية تنظر إلى الواقع العفن وتريد أن تتجاوز إلى الأفق النورانى الأعلى . إنها تنسحب من الوجود الذى ينضح بالخزى والعار ويتحول فيه الإنسان الى رموز حيوانية مادية وإلى قوى شيطانية لا يملك صاحب النفس الأثيرية إزاءه إلا الصمت وتمنى الموت . إن الحقيقة العارية فى هذا الوجود بشعة أوقفت نمو كل معنى جميل وزرعت العذاب والآلام فى النفس الحرة التى تنشد العلاء والنقاء . إن هذه الرؤية الصوفية إسقاط للماضى على الحاضر . وليس بعجيب أن تمحى فوارق الزمان . فالزمان نسبى . وهو بالنظر إلى طبيعة الإنسان التى لاتتغير واقف جامد لا يتحرك . إنها إذن مذكرات **بشر عبدالصبور** أو **صلاح الحافى** . لا فرق فالزمن واحد والإنسان واحد . وهو فى صراع أبدى بين المثال والواقع .

وتتعلق بالظاهرة الأولى ظاهرة أخرى أسميها حالة فقدان الشعور بالأنا . ولاشك فى أن التجربة الصوفية تأكيد للوعى ينطوى على فقدان كامل للشعور بالأنا . وهنا محل اختلاف واضح بين النزعة الصوفية والرومانسية . وقد صدق أحد دارسى شعر **ييتس** حين قال إنه نجح فى تحرير نفسه من قيود قدرته الذاتية القديمة . وكان يعنى بدايته الرومانسية .[38]

ويرى **هيجل** أن ظاهرة فقدان الشعور بالأنا نابعة أصلا من التصوف الإسلامى . فهو يقول إن الشاعر المسلم الصوفى إذ يسعى إلى استشفاف الله فى الكائنات يتخلى عن أناه الخاصة . وهذا ما يعود عليه بالبهجة والسعادة الروحية . فهو يعزف عن ذاته ليستغرق فى الأزلى والمطلق .[39]

وقد تعمق الشاعر العربى المعاصر فى البعد عن أناه . ونلمح ذلك كثيرا فى شعر **على أحمد سعيد (أدونيس)** . وخاصة فى ديوانه **مفرد بصيغة الجمع** . وهو عنوان مقتبس أصلا من اصطلاح صوفى قديم . يقول فى إحدى قصائده :

إن لأيامى سفنا تنقل الشواطئ
لكن
كيف تهدا مراسى تحرس الموج
وأنت
أينها الشمس الشمس ماذا تريدين منى
...
أبحث عما لا يلاقينى
باسمه أنغرس وردة رياح
شمالا جنوبا شرقا غربا
وأضيف العلو والعمق
لكن كيف أنجه ؟ !
لعينىّ لون كسرة الخبز
وجسدى يهبط نحو داء له عذوبة الزغب
لا الحب يطاولنى
ولا تصل إلى الكراهية[40]

إن **أدونيس** هنا يبتعد تماما عن ذاتيته ولا يرى الأشياء من خلال الأنا إنه يعبر عن وجدان الإنسان المعاصر الذى يمل الأشياء الثابتة حتى ولو كانت الشمس بضيائها وحرارتها وقدرتها على صنع الوجود . إن هذا الإنسان يسعى إلى شئ مجهول يفتقده فى هذا العالم . ولهذا يشرق ويغرب . ويذهب شمالا وجنوبا . ويغوص فى التجربة (**عمقا**) و (**علوا**) . ولكنه عاجز عن إدراك الوجهة الصحيحة التى تبلغه مأمله . وتغيم الرؤى أمامه ويحس الضياع والغربة والألم . ولكنه ــ من منظور رؤيته الصوفية وتجربته الروحية فوق العواطف البشرية .

ومن الظواهر الصوفية فى شعرنا العربى المعاصر ما أسميه بالتبصر . أو **رؤية الأشياء الكائنة فى صورة مختلفة عن حقيقتها الظاهرة** . لأن الإنسان الذى يخوض التجربة الصوفية يرى هذه الأشياء من داخل نفسه . ويعبر **كولردج** عن هذه الظاهرة بقوله :

إننى لا آمل أن أحظى من الأشكال فى الخارج
لا بالعاطفة ولا بالحياة إن ينابيعها فى الداخل[41]

وما أصدق هذا الباحث الذى عرف النزعة الصوفية بأنها ربط الأشياء بعضها ببعض ورؤيتها بصورة جديدة . وهذا ما يفرق النظرة الصوفية عن النظرة الفلسفية . (فالمعنى) فى الفلسفة له دلالة تجريدية محددة بدقة . ولكن (معنى) أى شئ فى التجربة الصوفية له كثير من الدلالات . أو هو كما يقول **كولن ولسون** : كالشظية من العظم[42] التى يمكن أن يتصور منها الباحث الأثرى هيكلا كاملا لحيوان منقرض . والصوفية بهذا المفهوم هى التى عناها **روبرت بروك** حين كتب إلى صديق له يقول : **لا تقفز من مكانك ولا يصفر وجهك عند سماعك كلمة صوفية . فأنا لا أعنى أى شئ دينى . ولا أى شكل من أشكال الإيمان .. إن صوفيتى فى أساسها هى النظر إلى الناس والأشياء لذاتهم . لا من حيث النفع ولا الجانب الأدبى . ولا البشاعة . ولا أى شئ آخر لديهم . وإنما بوصفهم كائنات مخلوقة . هذا على الأقل هو وصف نظرتى إليهم بعبارة فلسفية . والذى يحدث هو أننى فجأة ما أستشعر القيمة غير العادية . والأهمية البالغة لكل شخص ألقاه . وكل شئ أراه تقريبا . إننى أجوب الأمكنة وأجلس فى القطارات وأشهد المجد والجمال الأصيلين فى جميع الناس الذين ألتقى بهم . إن بمقدورى أن أراقب كهلا عاملا قذرا فى عربة قطار طيلة ساعات . وأن أحب كل ثنية وسخة مشحمة فى ذقنه . وكل زر على صداره الوسخ ... وينسحب هذا على جميع الأشياء فى الحياة العادية . فتسكع نصف ساعة فى شارع أو قرية أو محطة سكة حديدية يكشف للمرء جمالا عظيما يستحيل أن يدعه إلا مأخوذا بنشوة غامرة .**[43]

وقلة من شعرائنا العرب المعاصرين يتمتعون بهذه القدرة على التبصر . أو هذه الرؤية الصوفية التى تستطيع أن تشهد الجمال فى غير ما يحس فيه البشر العاديون جمالا . ولعل قصيدة **صلاح عبدالصبور** : **«الإله الصغير»**[44] تكشف لنا أبعاد هذه الظاهرة الصوفية . فهو



يقول :

كان لى يوما إله وملاذى كان بيته
قال لى إن طريق الورد وعر فارتقيته
وتلفت ورائى وورائى ما وجدته
ثم أصغيت لصوت الريح تبكى فبكيته
ذات يوم كنت أرتاد الصحارى كنت وحدى
حين أبصرت إلهى أسمر الجبهة وردى
ورقصنا وإلهى للضحى خدا لخد
ثم نمنا وإلهى بين أمواج وورد
وإلهى كان طفلا وأنا طفلا عبدته
كل مافى الروض يهوانى ولكنى امتلكته
كلما نغم فى الأيكة عصفور لمته
وإذا ثارت بنا الأشباح والليل اعتنقته
ومشينا مرة فى الليل والوجد طلاسم
فنشقنا ثورة العطر وقبلنا الكمائم
وشهدنا فى انتصاف الليل ميلاد النسائم
ورجعنا فى ثياب الفجر نبدو كالتوائم
ثم أصبحت إلهى تمنع الخطوة عنى
وأناديك فأعيا ويسد الصمت أذنى
وأناجيك على الحيرة فى ظل التمنى
أترى رحت أم الوجد الذى ضاع بعينى
كان لى يوما إله وملاذى كان بيته
قال لى إن طريق الورد وعر فارتقيته
وتلفت ورائى وورائى ما وجدته
ثم أصغيت لصوت الريح تبكى فبكيته

إن المرئيات هنا تأخذ شكلا جديدا ينبع من نفس الشاعر . إنها ليست المرئيات الظاهرة المألوفة ، ولكنها تمر بتجربة روحية مكثفة تفتح أمامنا مستويات الإلهية غزيرة . فالريح والورد والصحراء والطفل والأمواج والروض والعصفور وغيرها من المرئيات التى تزخر بها هذه التجربة ليست تلك الأشياء التى نعرفها . والشاعر هنا لا يستخدمها استخداما مجازيا بحيث يسهل أن نقول مجاز هذه الكلمة كذا ؛ ولكن ينبغى للقارئ أن يغوص فى أعماق نفسه ويحاول أن يتمثل التجربة الصوفية للوصول إلى الدلالات الحقيقية التى تكمن وراء هذه المرئيات التى حولتها بصيرة الشاعر إلى (إحساسات) و (خطرات) شعورية .

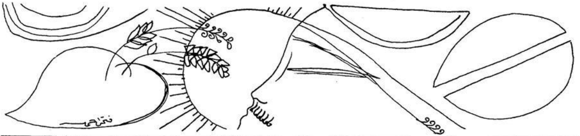
ونجد مع التبصر ظاهرة صوفية أخرى تقترن به وهى القدرة على النفاذ إلى المستويات الأعمق فى النفس البشرية وفى الكائنات ، وهى نوع من الاستبطان الواعى . وخاصية التأمل جزء أصيل فى التجربة الصوفية . وعند الشعراء الذين ينزعون منزعها . وقد امتاز بتلك الظاهرة من شعراء الغرب (**ييتس**) و (**روز Rouse**) . أما فى شعرنا العربى المعاصر فربما كان **خليل حاوى** من الذين تبرز هذه الظاهرة فى أشعارهم ، وإنها لتسهم إسهاما كبيرا فى هذا الغموض الذى يتميز به .

يقول فى قصيدته (**الكهف**) :

ويدى تميع وتنطوى فى الرمل
ريح الرمل تنخرها
وتَصْفر فى العروق
ويحُزّ فى جسدى وما يدميه
سكينٌ عتيق
لو كان لى عصبٌ يثور
رباه كيف تمطُّ أرجلَها الدقائق
كيف تُجمَّد تستحيل إلى عصور(٤٥)

فالشاعر فى تأمل معاناة الإنسان يحاول الوصول إلى أغوار نفسه التى ينعكس عليها الواقع الأليم الذى يرفضه ، وهو يحس إحساسا عنيفا بوقع الزمن ، وقد اختلطت صور المعاناة بهذا الإحساس ، فالزمان فى هذه اللوحة التأملية التى شحن الشاعر ألفاظها بطاقات هائلة من الدلالات .

ومن ظواهر النزعة الصوفية فى الشعر العربى الحديث فكرة **وحدة الوجود** التى كانت أساسا فى فكر **ابن عربى** . ورأيناها تشيع فى شعر



التيجانى يوسف بشير ـ وقد اتخذت فى الشعر المعاصر الغربى والعربى على السواء شكلا فيه بعض الاختلاف . فوحدة الوجود التى يقول بها **ابن عربى** ليست وحدة وجود مادية بمعنى أن الحقيقة الوجودية هى ذلك العالم المادى الماثل أمام حواسنا ، ولكنها وحدة وجود مثالية أو روحية تقرر وجود حقيقة عليا هى الحق الظاهر فى صور الموجودات . وتعد وجود العالم بمثابة الظل لصاحب الظل . ولهذا يحرص **ابن عربى** على القول بأن الحق منزه مشبه معا ، فتنزيهه فى وحدته الذاتية ومخالفته للحوادث ، وتشبيهه فى تجليه بصورها . وتختلف درجة تأكيدة لجانب التنزيه أو جانب التشبيه باختلاف الحال التى يكتب فيها ، فقد يغلب عليه لسان التشبيه حتى تكاد تظنه ماديا ، وقد تغلب عليه العاطفة الدينية فيتكلم بلسان التنزيه وينكر كل مناسبة بين الله والمخلوقات (٤٦) .

والشاعر المعاصر ذو النزعة الصوفية لم يكن مطالبا بحل التناقض فى هذه النظرية بين الحق والخلق ، والواحد والكثير ، والقديم والحادث ، والظاهر والباطن ، والأول والآخر ، وغير ذلك من الأضداد ، ولكنه يستشعر الوحدة بين الخالق والمخلوقات بغض النظر عن كل هذه التناقضات ، أو كما يقول **على أحمد سعيد (أدونيس)** :

أبحث عما يوحد نبراتنا
الله وأنا والشيطان وأنا ، العالم وأنا (٤٧)

ونرى هذا التوحد بشكل آخر عند **بدر شاكر السياب** حيث يقول :

قلبى الشمس إذ تنبض الشمس نورا
قلبى الأرض تنبض قمحا وزهرا وماء نميرا
قلبى الماء قلبى هو السنبلُ
قوته البعث يحيا بمن يأكلُ
فى العجين الذى يستدير
ويدحى كنهد صغير ، كثدى الحياة .
مِتُّ بالنار أحرقت ظلماء طينى فظل الإله (٤٨)

ونجد فى **شعر صلاح عبدالصبور** أمثلة كثيرة لنزعة التوحد الصوفية بالفهم المعاصر . وهى واضحة فى المثال الأخير الذى سبق أن قدمناه . ومن ظواهر النزعة الصوفية فى الشعر العربى الحديث الإحساس العنيف بالقلق والغربة فى هذا العالم الواقعى ، فالصوفى ومن خاض تجربته أيضا فى سعى دائب للوصول إلى الحقيقة التى ينشدها ، وفى معاناة مستمرة لا تهدأ فيها نفسه المتشوقة إلى الخلاص من سجن المادة والزمن . إنه فى توق دائم للاتحاد بالله بالتسامى والانعتاق من واقعه ، وكذلك يبدو الشاعر المعاصر الذى ينزع منزع المتصوفة . إن القلق يستبد به ويعتصره . وتتحمل روحه المعذبة المعاناة فى سبيل المجهول الذى ينتظره ، وهو ذاهل عن الزمن فى تلك المعاناة ، تختلط فى ذهنه الأشياء التى يريد أن يتجاوزها ، يقول الشاعر العراقى **صفاء الحيدرى** :

ومررت بى
ماكان قبل بعالمى غير انتظار
وغير شئ كالدوار
وحقيقة ضاعت بضوضاء النهار
ومضى النهار مضى النهار
مرت دقائقه كأحلام قصار
وغدرت بى
وتركتنى
أطوى على الجرح الأبح وأنحنى
والليل مد ظلاله السودا جدار
فرشت كواكبه دروب الشمس فانكفأ النهار
وبدت مصابيح الدجى كوجوه آلهة صغار
يتحسس الصمت العميق ظلالهن على الجدار
وأتى نهار
ونظرت فى عينيك كنت كمستحم فوق نار
كانت هنالك هوة
تنهد فى ما لا قرار
وبدت لياليناتطل علىّ من ألفى مدار
فرأيت قلبك فارغا
لاليل فيه ولا نهار . (٤٩)

ونحس وقع المعاناة العنيفة على نفس على أحمد سعيد **(أدونيس)** فى قصيدته **(الفراغ)** التى يشبهها أحد الباحثين بقصيدة الأرض اليباب لإليوت . ونحس تجربة الشاعر الصوفية فى قوله :

حطام الفراغ على جبهتى يمدّ المدى ويهيل الترابا
ويخلج فى جناحىّ ظلاما ويَيْبسُ فى ناظرىّ سرابا
هنا ، عبر دربى ، يموت ربيعٌ ويصفرّ ريفُ
هنا ، فى عروقى ، صدىً للجفاف ودمدمةٌ وصريفُ
هنا ، فى دمى يولد الخريفُ
وفى حاضرى يتمرّأى ،
وتبعد عنىَ ، تبعد شمس المصير ، وتنأى . (٥٠)

وربما كان **صلاح عبدالصبور** أهم الشعراء المحدثين الذين تنضح رؤاهم بهذه المعاناة والإحساس بالغربة ، وتمتزج هذه المعاناة بالقلق والتوتر والحزن والخوف والسأم والرغبة فى إدراك المجهول الذى يحقق

الانعتاق من كل أحاسيس الغربة والضياع . ونحس كل هذه المعانى والنبضات فى قصيدته (**أغنية إلى الله**) يقول :

(١)

لينتثر فتات لحمنا على جناح عيشنا الغريب
ولنتغرب فى قفار العمر والسهوب
ولننكسر فى كل يوم مرتين
فمرة حين نقابل الضياء
ومرة حين تذوب الشمس فى الغروب
فقد أردنا أن نرى أوسع من أحداقنا
وأن نطول باليد القصيرة المجذوذة الأصابع .
سماء أمنياتنا
الله يا وحدتى المغلقة الأبواب
الله لو منحتنى الصفاء
الله لو جلست فى ظلالك الوارفة اللفاء
أجدل حبل الخوف والسأم
طول نهارى
أشنق فيه العالم الذى تركته ورا جدارى
ثم أنام غارقا فلا يغوص لى
حلـــم

(٢)

حين تصير الرغبات أمنيات
لأنها بعيدة المطال فى السما
ثم تصير الأمنيات وهما
لأنها تقنعت بالغيم والضباب
وهاجرت مع السحاب
واستوطنت أعالى الهضاب
ثم يصير الوهم أحلاما
لأنه مات فلا يطرق سور النفس إلا حين يظلم المساء
كأنه أشباح ميتين من أحبابنا
ثم يصير الحلم يأسا قاتما وعارضا ثقيلا أهدابنا ..
أثقل من أن ترى .
وإن رأت فما يرى العميان
أقدامنـــا ..
أثقل من أن تنقل الخطى ..
وان خطت تشابكت ثم سقطنا هزأة كبهلوان
نصرخ يا ربنا العظيم يا إلهنا
أليس يكفى أننا موتى بلا أكفان
حتى تذل زهونا وكبرياءنا



(٣)

حزنى ثقيل فادح هذا المساء
كأنه عذاب مصفدين فى السعير
حزنى غريب الأبوين
لأنه تكون ابن لحظة مفاجئة
ما مخضته بطن
أراه فجأة إذا يمتد وسط ضحكتى
مكتمل الخلقة موفور البدن
كأنه استيقظ من تحت الركام
بعد سبات من الدهور

(٤)

لقد بلوت الحزن حين يزحم الهواء كالدخان
فيوقظ الحنين . هل نرى صحابنا المسافرين
أحبابنا المهاجرين
وهل يعود يومنا الذى مضى من رحلة الزمان
ثم بلوت الحزن حين يلتوى كأفعوان
فيعصر الفؤاد ثم يخنقه
وبعد لحظة من الإسار يعتقه
ثم بلوت الحزن حينا يفيض جدولا من اللهيب
نملأ منه كأسنا ونحن نمضى فى حدائق التذكرات
ثم يعود ليلنا الكئيب
ويشرق النهار باعثا من الممات
جذور فرحنا الجديب
لكن هذا الحزن مسخ غامض مستوحش غريب
فقل له يارب أن يفارق الديار
لأننى أريد أن أعيش فى النهار

(٥)

ياربنا العظيم يامعذبى
ياناسج الأحلام فى العيون
يازارع اليقين والظنون
يامرسل الآلام والأفراح والشجون
اخترت لى
لشد ما أوجعتنى
ألم أخلص بعد
أم ترى نسيتنى
الويل لى ، نسيتنى
نسيتنى
نسيتنى ! (٥١)

إن الحزن عند صلاح ليس حزنا عاديا أو ذاتيا . إنه حزن صوفى . ولهذا يتجسد وتنطوى فيه فترات الزمن ، ويمتزج بالحياة والموت والانبعاث . ويقترن باليقين والشك . والحلم والوحدة . والحقيقة والوهم . والجمود والحركة . إنه حزنٌ لم تحمله بطن لأنه يعيش فى نفس كل إنسان متحير بين الواقع والمثال . يجتاز تجربة روحية واعية .

ونتيجة لهذا القلق وتلك الغربة والإحساس بالضياع فى العالم الحقيقى من حيث ظاهره يحدث الرفض لهذا العالم وما فيه من قيم عفنة متآكلة . وقد عرف الصوفية منذ وقت بعيد بالتمرد والثورة على الأشكال الموروثة . ومحاولة إحداث صدمة للواقع ، وما تواضع عليه الناس . وكان **جلال الدين الرومى** يقول إن الهواء الذى أنفخه فى هذا الناى نار وليس هواء . وكل من ليست له هذه النار فليمت[52] . بل نجد أحد الباحثين المحدثين . يربط بين حركة المتصوفة فى العصور القديمة وحركة اليسار فى الفكر العربى المعاصر قائلا إن الصوفية لعبت دورا ثوريا يتسم بالاحتجاج . ويمثل حالة «اللاانصياع» الاجتماعى أمام القائم السياسى[53] .

ونجد هذه الخاصية الصوفية متمثلة فى كثير من الأشعار العربية الحديثة ، ويأتى فى مقدمة من نتمثل فى أشعارهم هذه الظاهرة **عبدالوهاب البياتى** . يقول فى قصيدته (**أباريق مهشمة**) .



الله والأفق المنور والعبيد
يتحسسون قيودهم
شيد مدائنك الغداة
بالقرب من بركان فيزوف ولا تقنع
بما دون النجوم
وليضرم الحب العنيف
فى قلبك النيران والفرح العميق
والبائعون نسورهم يتضورون
جوعا وأشباه الرجال

عور العيون
فى مفرق الطرق الجديدة حائرون
لابد للخفاش ..
من ليل وإن طلع الصباح
والشاة تنسى وجه راعيها العجوز
وعلى أبيه الأبن والخبز المبلل بالدموع
طعم الرماد له . وعين من زجاج
فى رأس قزم . تنكر الضوء الطليق
وأرامل يتبعن أشباه الرجال
تحت السماء بلا غد . وبلا قبور
والله والأفق المنور والعبيد
يتحسسون قبورهم :
نبع جديد
نبع تفجر فى موات حياتنا
نبع جديد

فليدفن الأموات موتاهم ..
وتكتسح السيول
هذى الأباريق القبيحة والطبول
ولتفتح الأبواب للشمس الوضيئة والربيع .

إن الشاعر رافض لهذا الواقع الذى يعيش فيه الإنسان ، وهو يحس إحساسا عنيفا بكل ما يمنع الإنسان من الانطلاق والتحرر . إنه عبد يرسف فى الأغلال . أغلال الزمان والمكان . أغلال المادة التى تشده أبدا إلى التراب وتلق به فى حمأة الرذيلة والتسلط على الضعفاء . ولكن ركون الإنسان إلى هذا الواقع ، والرضى بالسجن والقيد ، لتدور الحياة دورتها ، فيأتى الموت ، ويضحى الإنسان كأنه ما كان ، يحمل معنى عبودية الإنسان ، لضعفه وتصوره وعجزه . ولا مفر من ثورة الإنسان على نفسه ، وعلى واقعه ، وعلى كل ما يقيد إنطلاقه وقدرته ، لابد أن تفجر الإرادة لتغير الواقع ، وتكتسح أمامها كل ما يقف عقبة دون ظهور الصفات الإنسانية المثالية التى تجعل الإنسان فى حد ذاته قيمة فى هذا الوجود .

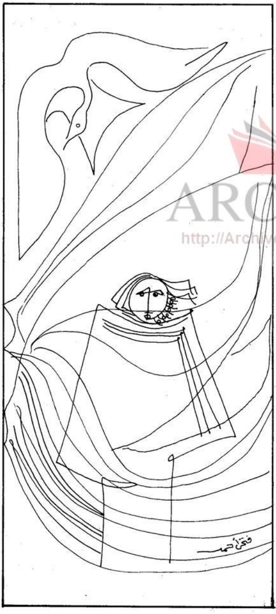
والإنسان فى الفكر الصوفى لا يعيش حالة من اللاوعى أو السلبية ، بل إن الإنسان هو الحقيقة الأكثر حياة فى هذا الوجود . صحيح إن حياة الإنسان الخاصة ليست بذات أهمية حقيقية فى الفكر الصوفى ، إذ أن قدر الإنسان الحقيق هو أن يعيش حياة لا شخصية . ولكن فى الإنسان طاقات هائلة ، وهو يستطيع الاتصال (بمصدر القوة) إذا امتلك روحا إنسانية قوية تتجاوز مأزقه المأساوى .

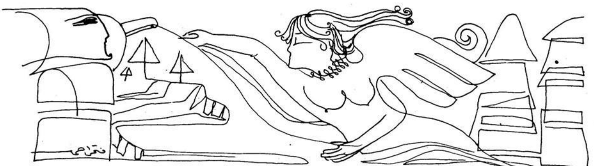
ومثل هذه الأفكار الصوفية ربما غذت فكر أمثال جوته ونيتشه وبرجسون فأوجدت لديهم الإحساس بأن الإنسان قد بلغ مرحلة جديدة فى نموه تجعل منه شيئا آخر ، لأنه قد أصبح يمتلك قوة داخلية أكبر بكثير مما يظن . هذه القوة هى التى اعتاد الإنسان من قبل أن يضفيها على الآلهة الذين تخيلهم ، مثل زيوس القادر على إنزال الصواعق أو تحويل نفسه إلى ثور أو إوزة .

ولا شك أن هذا الشعور الإنسانى جديد ، قد حول الإنسان من الإحساس بتفاهته وضعفه بين المخلوقات إلى قوة قادرة عن طريق قوة الروح . ومن أهم الشعراء الغربيين الذين يعبرون عن هذا الاتجاه **نيكوس كزانتزاكس** N. Kazantzakis) ونرى آثار هذه النزعة فى شعرنا المعاصر فى مثل قول **نجيب سرور** :

يا عبيد الحزن يا صرعى أفانين الحذر
قدر الإنسان أن يقهر حزنه
قدر الإنسان أن يفرح أن يصنع عرسه
قدر الإنسان أن يخلق فوق الأرض جنة
بل وأن يخلق نفسه
قدر الإنسان أن إرادة الإنسان
فى الأرض قدر
ما السما ما قمة الأولمب ما الأقدار ؟
ما كل أكاذيب العبيد ؟
نحن لا نصبح أربابا إذا متنا
ولا نبق بشر
نحن أرباب على الأرض نريد
ثم ندرى ما نريد
ثم إصرار ونملى ما نريد(٥٤)

ولما كان للصوفية وسائلهم الخاصة فى إدراك الأشياء والتعبير عنها والإحساس بها ، كان من الطبيعى أن يظلل الغموض أقوالهم وأشعارهم . وقد تسرب هذا الغموض إلى الشعر العربى المعاصر من حيث علاقته بالصوفية وما يقترن بها من تجريد أحيانا وشطحات أحيانا . وما يتصل بلغتها من رموز تتعلق بالباطن ولا تعنى شيئا ذا قيمة فى المدلول الظاهرى للألفاظ . ويقول أحد المتصوفة فى ذلك : كان لزاما على الصوفية استخدام الإشارات حتى لا يشتد إنكار العامة لهم(٥٥) . ويقول **القشيرى** : نعم ما فعل القوم من الرموز . فإنهم فعلوا ذلك غيرة على طريق أهل الله عز وجل أن يظهر لغيرهم فيفهموها على خلاف الصواب فيفتنوا أنفسهم أو يفتنوا غيرهم(٥٦) .





أما على أحمد سعيد (أدونيس) فله رأى فى هذه اللغة الباطنية الجديدة فى الشعر المعاصر فهو يقول : إن اللغة العادية فى لغة الإيضاح ولكن اللغة الشعرية وسيلة استبطان واكتشاف . ومن غاياتها الأولى أن تثير وتحرك وتهز الأعماق وتفتح أبواب الاستباق .. إنها تيار تحولات يغمرنا . بإيحائه وإيقاعه وبعده . هذه اللغة فعل . نواة . حركة . خزان طاقات . والكلمة فيها من حروفها وموسيقاها لها ـ وراء حروفها ومقاطعها ـ دم خاص ودورة حياتية خاصة . وطبيعى أن تكون اللغة هنا إيحاء لا إيضاحا(٥٧) . كذلك كان من الطبيعى أن تلتقى الصوفية والسريالية فى لغتها ووسائلها . حتى الكتابة الآلية كما يسميها السرياليون مارسها المتصوفة باسم (الإملاء) أو (الفيض) أو (الشطح) . وفى رأى السرياليين أن الوعى لم يعد يمارس رقابة على محتوى الكلام اللاواعى وإنما على طريقة ظهوره . وأن اللغة التى تفلت من رقابة الوعى تظهر طاقة إبداعية كثيرا ما يهدرها الوعى . وهم فى ذلك متأثرون بالمذهب الفرويدى على أساس أن الكتابة الآلية تكشف مكنون النفس الذى يخفيه الفكر الواعى . ولهذا تخرج الصور السريالية شديدة الغموض لاعتمادها على اللاوعى وعلى الجزء المبهم الغامض من ذات الإنسان .

ويأتى على أحمد سعيد (أدونيس) فى مقدمة الشعراء العرب المعاصرين ذوى الاتجاه الغامض الذى تمتزج فيه السريالية بالصوفية امتزاجا قويا . يقول من قصيدة فى **كتاب التحولات** :

فى الجرح أبراجٌ وملائكة
نهرٌ يغلق أبوابه وأعشابٌ تمشى
رجلٌ يتعرّى
يفتّت ريحانا يابسا ويملّل
ثم ينقّط الماء فوق رأسه

ثم يسجد ويغيب
أحلم ـ
أغسل الأرض حتى تصير مرآةً
أضرب عليها سورا من الغيم سياجا من النار
وأبنى قبة من الدمع أجبلها بيدى(٥٨)

ولا شك فى أن الرمزيين استعانوا بوسائل المتصوفة وتصوراتهم . فكانوا فى أشعارهم يتجاوزون الدلالة اللغوية للألفاظ ويعتمدون على الاتجاه الغيبى فى فهم العلاقات أو ما يسمونه بنظرية التراسل Correspondances . كذلك يعتمدون على الموسيقى اعتمادا كبيرا فى الإيحاء بالمعنى . كما يعتمد الصوفى عليها فى حلقات ذكره ، وكان الرمزيون يقولون إن موسيقى الشعر ليست نغما وإيقاعا . بل نشوة استغراق جمالى . وكان الشعر عند (**بودلير**) يتخذ صورة حلم حتى ليقترب من فكرة الاتحاد الصوفى . كذلك كان (**ريلكه**) يتخذ من الشعر وسيلة **لإدراك النشوة الصوفية**(٥٩) . فإذا نظرنا إلى الرمزيين العرب المحدثين وجدنا أن **بشر فارس** يجنح فى رمزيته إلى الإشراق الصوفى . وأنه فى تناوله المعانى التجريدية المحضة والموضوعات الميتافيزيقية يثير قضية المفارقة بين حياة الإنسان الظاهرة وحياته الباطنية(٦٠) . كذلك نجده ـ فى قصائد ـ يخوض تجربة كلية فى رحلة عبر عالم الباطن بكل ما فيه من غموض وإبهام . ويستخدم من التراث الصوفى الإسلامى كثيرا من التعبيرات كالسكر والوجد والقطب والفتوح والكشف والعرفان والفيض والسر . يقول من قصيدته «**إلى فتاة**»

بصرينى يـــا وضـوح
ثـروة الـقـطب الخطير
أنـا فى وهج الـفـتـوح
يـقـظ لـكـن حسير
خف بى كشف طـمـوح
وكـبـا فـهـم كسير
فسرت فوحـات روح
فى غـيـابـات الضـمير
لمحات قـد تـبـوح
بخفـيـات الأثير(٦١)

ويقول فى قصيدته (**وحى**)

رب فجر تسور الوهم فيه إلى الفضا
فخلا عارف بفيض من اللطف منتضى
لفف الغيب من رهافة ماخف مومضا
جرف اللب تحت جفن أمين وأغمضا
حسب السر أن كاشفه كف مبغضا
فالتوى مولعا هلوعا وسرعان ما قضى(٦٢)

وانتفضت الرمزية فى شعرنا العربى المعاصر انتفاضة أكثر قوة فى نفوس الشعراء بعد جيل **بشر فارس** . حتى إن **على أحمد سعيد (أدونيس)** يقول : الرمز هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيئا آخر وراء النص . فالرمز هو قبل كل شئ معنى خفى وإيحاء . إنه اللغة التى تبدأ حين تنتهى لغة القصيدة . أو هو القصيدة التى تتكون فى وعيك بعد قراءة القصيدة . إنه البرق الذى يتيح للوعى أن يستشف عالما لا حدود له . لذلك هو إضاءة للوجود المعتم . واندفاع صوب الجوهر(٦٣) .

وواضح أن فى تعبير أدونيس عن الرمز ما يكشف هذه النزعة الصوفية الباطنية التى أصبحت من سمات الشعر العربى المعاصر . فالشاعر يريد أن يجعل من قصيدته تجربة باطنية كاملة . وهو يهز اللغة هزا عنيفا فى سبيل الوصول إلى مدلولات أبعد كثيرا من ظواهر الألفاظ . ومن هنا يستغرقه الغموض والإبهام ويحس القارئ الجو العام الذى يحيط بتجربة الشاعر . دون أن يصل إلى مفهوم أكيد لما أثاره من معان وصور . يقول **أدونيس** :

ك ترتجف تحت نواة رفضية بعمق الضوء
ت تاريخ مسقوف بالجثث وبخار الصلاة
ا عمود مشنقة مبلل بضوء موحل
ب سكين تكشط الجلد الآدمى وتصنعه نعلا لقدمين
سماويتين ... الخ

فيحس القارئ الجو العام لتجربة الشاعر من خلال ألفاظ الارتجاف والرفض والجثث والمشنقة والوحل . ولكن عليه أن يخوض تجربة عنيفة فى سبيل الوصول إلى المضمون الحقيقى لهذه الرموز وهذه الحروف الأربعة التى شعب منها رموزا جديدة . لا أقول مدلولات لما ترمز له .

ونجد **محمد عفيفى مطر** يتجه كذلك فى ديوانه **(والنهر يلبس الأقنعة)** هذه الوجهة الرمزية المقترنة بالنزعة الصوفية يقول فى إحدى قصائده :

مهرة الحلم كانت تحت سماء البرارى
أنا فوق صهوتها أتوحد بالسرج
ساق هدابة الصوف . لين الأصابع
خيط الحرير المحير فى تمتمات الفتوح القديمة
أنا فوق صهوتها راجع من جراحى البعيدة ـ والجرح
نافذة ودمى قمر يتوقد فى شجرة الأفق . كنت
أنا فوق صهوتها ميتا .. أتوحد بالسرج شيئا فشيئا .
دمى فوق غرتها وردة فى مكاحلها جرس يتأرجح
بين صوتى الذى غزلته الرياح بإصبعها خاتما ثم ولت به فى البرارى البعيدة .

إن فكرة الحلم هنا لابد أن تنقل القارئ إلى جوه وتتيح له فرصة إطلاق الرغبات والغرائز والمشاعر الباطنية الكامنة التى لا يمكن التعبير عنها فى حالة الوعى . فالشاعر فوق صهوة مهرة الحلم يتوحد بالسرج وبالزمن الماضى والحاضر . وهو يود أن يفر من جروح قديمة لا يزال يحس لذعها . وتتعاقب الصور الرمزية التى تعبر عن موقف الإنسان من الوجود والعدم . من الحياة والموت . وغير ذلك مما يشغل الإنسان فى تجربته الروحية المتأملة .

وهكذا نرى أن النزعة الصوفية بمعناها الإنسانى العام . أو بمعناها الإسلامى الخاص الذى لا يفترق كثيرا عن المعنى الإنسانى العام فيما رأينا . ذات أثر واضح فى شعرنا العربى المعاصر من جوانب شتى . وهى تحتاج إلى تتبع دقيق لا يكتفى بظواهر الأشياء . فلا يكفى أبدا أن نرى **صلاح عبدالصبور** يتخذ نماذج بشرية صوفية مثل **بشر الحافى** . أو الشيخ **محى الدين** فى قصيدته **(رسالة إلى صديقة)** . أو **الحلاج** فى مسرحيته الشعرية . ولا يكفى أن نجد فى شعره بعض المصطلحات الصوفية كالتى نجدها فى قصيدته **(أغنية إلى الله)** لنحكم بوجود نزعة صوفية فى شعره . كذلك لا يكفى أن ندرك من عنوان ديوان على أحمد سعيد (أدونيس) «**مفرد بصيغة الجمع** » تأثره بالصوفية لأنه استق هذا التعبير من أبى حيان التوحيدى . وكذلك اسم مجلته «**مواقف** » الذى استقاه من **(مواقف)** النفرى الصوفى . لا يكفى للتدليل على نزعته الصوفية . وكذلك الأمر بالنسبة للشعراء المحدثين جميعا . فالأمور الظاهرة قد تكون هادية إلى وجود النزعة الصوفية التى تحتاج إلى تعمق فى جوانب شعرهم وتمثل ما فيه من مضامين وأشكال . وإدراك هذه المسارب الخفية للأثر الصوفى ليس أمرا يسيرا . فالاقتصار على تصوير الجمال الحسى من أجل كونه جمالا يختلف تماما عن تصوير الجمال الحسى بوصفه وسيلة للوصول إلى الجمال المطلق . وهنا تكمن النزعة الصوفية الحقيقية . ولكن إدراك ما بين الأمرين ليس من السهولة بمكان . والتعبير عن الحب المادى الظاهرى يختلف إختلافا بينا عن التعبير عن الحب بوصفه أعلى مظهر من مظاهر الإرادة الإنسانية والوجدان . وهنا يوجد المفهوم الحقيقى للحب عند الصوفية . كذلك التجرد من أجل امتلاك القدرة المادية يختلف تماما عن التجرد فى المفهوم الصوفى ومحاولة الإنسان الخلاص بنفسه من قيوده الترابية وسجن الواقع المادى . وهكذا لو مضينا فى تتبع هذه الجوانب من الفكر الصوفى لنرى تأثيرها فى الشعر العربى الحديث وجدنا مساحات فكرية كبيرة فى شعرنا المعاصر بحاجة إلى من يرودها بحثا عن الحقيقة . وحسبى أنى قد وضعت بعض علامات على الطريق .

هوامش البحث

---

(١) انظر : صفحة ٩ The Way of The Sufi by Idris Shah The Octagon Press. London. 1968.

(٢) انظر : التصوف الثورة الروحية فى الإسلام للدكتور أبو العلا عفيفى دار المعارف بمصر ١٩٦٣ : صفحة ١٨

(٣) انظر : Encyclopaedia of Religion and Ethics

(٤) انظر : صفات الصوفية لأبي عبدالرحمن السلمي . نشرة شربية

(٥) أنظر : The Varieties of Religious Experience, by William James.

(٦) انظر : زمن الشعر ـ دار العودة ـ بيروت ١٩٧٨ : صفحة ٩

(٧) انظر : مقالة أدونيس ـ دفتر أفكار وتساؤلات ـ ملحق النهار الدولى عدد السبت ١٩ أبريل ١٩٧٨ :

(٨) انظر : زمن الشعر : صفحة ٥١ .

(٩) انظر ديوانه الجرح .

(١٠) انظر : ص ٧١ The Major English Romantic Poets, by Clarence D. Tharpe and others, Southern Illinois University Press.

(١١) انظر فى ذلك : مقالات الإسلاميين لأبى الحسن الأشعرى .
محصل أفكار المتقدمين والمتأخرين لفخر الدين الرازى .
الفصل فى الملل والنحل لابن حزم

(١٢) انظر : النجاة لابن سينا

(١٣) انظر : تكوين العقل الحديث لجون هرمان راندال
نشر دار الثقافة ـ بيروت ـ ١٩٥٥ صفحة : ٨٩ ، ٩٠ .

(١٤) انظر : ديوان الطبيعة لحمزة الملك طنبل ط . مصر ١٩٣١

(١٥) المرجع نفسه .

(١٦) انظر : ديوان يوسف مصطفى التنى : الصدى الأول .

(١٧) انظر : الشعر والشعراء فى السودان ـ أحمد أبو سعد ـ دار المعارف ـ بيروت ١٩٥٩ ـ الصفحة : ٨٩ ، ٩٠ .

(١٨) انظر ديوان ألحان وأشجان لمحمد محمد على ـ مطبعة الاعتماد بمصر ١٩٦٠ .

(١٩) انظر : تيارات الشعر العربى المعاصر فى السودان للدكتور محمد مصطفى هدارة ـ نشر دار الثقافة ـ بيروت ١٩٧٢ .

(٢٠) انظر : الفكر الصوفى فى السودان للدكتور عبدالقادر محمود . دار الفكر العربى ١٩٦٨ ـ الصفحة : ١٣٦ ، ١٣٧

(٢١) المرجع نفسه صفحة ١٥٠

(٢٢) انظر : التيجانى يوسف بشير شاعرا وناثرا لهنرى رياض
نشر دار الثقافة ـ بيروت ص : ٣٠

(٢٣) انظر : مقدمة ديوانه (إشراقة) من مطبعة التمدن بالخرطوم ١٩٦٤

(٢٤) انظر : تفصيل ذلك فى كتابى : تيارات الشعر العربى المعاصر فى السودان :
ص ٢٥٥ إلى ص ٢٧٠

(٢٥) انظر : تكوين العقل الحديث لراندال صفحة : ٧٤

(٢٦) انظر قصيدة (نفسى) من ديوانه إشراقة .

(٢٧) انظر ديوان إشراقة : صفحة ٩٠ .

(٢٨) المرجع نفسه

(٢٩) ديوان إشراقة : ١٤

(٣٠) المرجع نفسه : ١٦

(٣١) انظر : الشعر والصوفية ـ كولن ولسون ـ دار الآداب ـ بيروت ١٩٧٩ : صفحة ٧٤

(٣٢) المرجع نفسه : ١٢٣ .

(٣٣) انظر : تكوين العقل الحديث : ٤٣٤ ، ٤٣٥ .

(٣٤) المرجع نفسه : ٤٤١ .

(٣٥) المرجع نفسه : ٤٤٠ .

(٣٦) انظر : The Heritage of Symbolism; by Bowra

(٣٧) انظر ديوانه : أحلام الفارس القديم

(٣٨) انظر : الشعر والصوفية : ١٤٨

(٣٩) انظر مقال (التصوف إيجابياته وسلبياته) لأحمد محمود صبحى ـ مجلة عالم الفكر ـ المجلد السادس ـ العدد الثانى .

(٤٠) ديوان مفرد بصيغة الجمع : ١٣٢

(٤١) انظر : الشعر والصوفية : ١٦٨ .

(٤٢) المرجع نفسه : ١٢٨ .

(٤٣) انظر المرجع نفسه : ١٦٤ .

(٤٤) انظر ديوانه : الناس فى بلادى .

(٤٥) انظر الآثار الكاملة لخليل حاوى : ٢٨١

(٤٦) انظر : التصوف الثورة الروحية فى الإسلام للدكتور أبو العلا عفيفى : ١٩٦ ، ١٩٧

(٤٧) انظر : أغانى مهيار الدمشقى : ١٦٩

(٤٨) انظر قصيدته (المسيح بعد الصلب) .

(٤٩) انظر قصيدته (عام فارغ) فى كتاب الشعر والشعراء فى العراق لأحمد أبوسعد .

(٥٠) انظر : المجموعة الكاملة لأدونيس : المجلد الأول : ٢٦٣

(٥١) انظر ديوانه أحلام الفارس القديم .

(٥٢) مجلة الآداب الأجنبية العدد الأول السنة الرابعة ـ تموز ١٩٧٧ : ٥٢

(٥٣) انظر مقال : الصوفية حركة يسار الفكر العربى ليوسف اليوسف ـ مجلة الآداب عدد ١ سنة ١٩٧٥ .

(٥٤) أنظر : مجلة الآداب عدد اكتوبر ١٩٦٠ .

(٥٥) انظر اليواقيت والجواهر للشعرانى .

(٥٦) انظر : الرسالة القشيرية ٢ : ١٨٧

(٥٧) انظر : مقدمة للشعر العربى : ٧٦

(٥٨) كتاب التحولات من المجموعة الكاملة ٢ : ١٤٧

(٥٩) انظر : The Heritage of Symbolism; by Bowra.

(٦٠) انظر مقدمته لمسرحية مفترق الطريق .

(٦١) انظر مجلة الكاتب المصرى مارس ١٩٤٧ .

(٦٢) انظر مجلة الكاتب المصرى مايو ١٩٤٦ .

(٦٣) انظر : زمن الشعر : ١٦٠

(٦٤) قصيدة (مهرة الحلم) من ديوان النهر يلبس الأقنعة : ٣٣

أقنعة الشعر المعاصر

مهيار الدمشقى

جابر عصفور

«القناع» رمز يتخذه الشاعر العربى المعاصر، ليضفى على صوته نبرة موضوعية، شبه محايدة، تنأى به عن التدفق المباشر للذات، دون أن يخفى الرمز المنظور الذى يحدد موقف الشاعر من عصره. وغالبا ما يتمثل رمز القناع فى شخصية من الشخصيات، تنطق القصيدة صوتها، وتقدمها تقديما متميزا، يكشف عالم هذه الشخصية، فى مواقفها، أو هواجسها، أو تأملاتها، أو علاقتها بغيرها. فتسيطر هذه الشخصية على «قصيدة القناع» وتتحدث بضمير المتكلم، إلى درجة يخيل إلينا - معها - أننا نستمع إلى صوت الشخصية، ولكننا ندرك - شيئا فشيئا - أن الشخصية - فى القصيدة - ليست سوى «قناع» ينطق الشاعر من خلاله. فيتجاوب صوت الشخصية المباشر، مع صوت الشاعر الضمنى تجاوبا يصل بنا إلى معنى القناع فى القصيدة.

وغالبا ما يمثل القناع شخصية تاريخية: صوفيا مثل الحلاج والغزالى: خليفة أو حاكما مثل عمر بن الخطاب وصقر قريش. شاعرا مثل أبى نواس والمتنبى وأبى العلاء: نموذجا من النماذج العليا المتكررة فى الأساطير والقصص الشعبى مثل بروميثيوس وأدونيس وعشتار. أو السندباد وعجيب بن الخصيب. ومن الممكن أن يكون القناع شخصية مخترعة، تضفر عناصرها من التاريخ أو الحاضر أو الأسطورة، أو منها جميعا، مثل «القرندل» فى مسرحية «الأميرة تنتظر» لصلاح عبد الصبور، أو «الأخضر بن يوسف» فى شعر سعدى يوسف، أو «مهيار الدمشقى» فى شعر أدونيس. وليس هناك ما يمنع من أن يمثل القناع عناصر الطبيعة أو كائناتها أو مشخصاتها - مدينةً، أو شجرة، أو جسراً، أو نهرا - أو كائنات وعناصر ما بعد الطبيعة. فالمهم - فى القناع - ليس هويته، وإنما ما يتيحه للشاعر من إمكانيات، وما يفتحه من آفاق. ومع ذلك فأغلب أقنعة الشعر المعاصر أقنعة «شخصيات» يستعيرها الشعراء، ليصوغوا - من خلالها - مواقفهم.

والقناع - لذلك - وسيط؛ يتيح للشاعر أن يتأمل - من خلاله - ذاته فى علاقاتها بالعالم؛ فيبطئ القناع من إيقاع التدفق الآلى لانفعالات الشاعر، ويساهم فى تحويلها إلى رمز له وجوده المستقل. ثم يعود القناع - من ناحية ثانية - فيبطئ من إيقاع التقاء القارئ بصوت الشاعر؛ إذ لن يصل الصوت إلى القارئ مباشرة، بل من خلال وسيط متميز، له استقلاله؛ أعنى وسيطا يفرض على القارئ تأنيا فى الفهم، وتأملا فى العلاقة بين الدلالات المباشرة وغير المباشرة، على نحو يجعل القارئ طرفا فاعلا فى إنتاج الدلالة الكلية للقناع، وليس مجرد مستهلك سلبى للمعنى.

ولكن «القناع» ينطوى على مفارقة تحدد طبيعته،إنه ينطق صوت الشاعر ولا ينطقه فى نفس الوقت. ينطق صوت الشاعر لأنه - أى القناع - شخصية استعارها الشاعر من التاريخ أو الأسطورة، ليتلفظ بها ما يريد. ولكن القناع - فى نفس الوقت - لا ينطق صوت الشاعر؛ ذلك لأن ضمير المتكلم الذى ينطق فى القناع، هو - فيما يفترض على الأقل - صوت الشخصية التاريخية أو الأسطورية أو المخترعة وليس صوت الشاعر. ومع ذلك فالصوت الذى نسمعه ليس هذا أو ذاك، وإنما هو صوت مركب من تفاعل صوتى الشاعر والشخصية معا.

ولذلك فليس هناك أى شكل من أشكال التطابق بين القناع والشاعر من ناحية ، وليس هناك - بالمثل - أى شكل من أشكال التطابق بين القناع والشخصية التاريخية - أو الأسطورية ، أو المخترعة - من ناحية ثانية . إن القناع محصلة العلاقة بين هذين الطرفين أو الصوتين (الشاعر / الشخصية) . ولأنه كذلك فهو ينطوى على عناصر منهما معا ، دون أن يتطابق مع أى منهما بالضرورة . قد يكون القناع أقرب إلى هذا الطرف أو ذاك ، ولكن القرب شئ والتطابق شئ آخر .

وأقرب شكل بلاغى يقتنص هذه العلاقة بين الطرفين هو «**الاستعارة**» . إن الاستعارة - مثل القناع - تتألف من طرفين . مشبه ومشبه به ، ولكن العلاقة بينهما ليست علاقة استبدال يحل فيها **المشبه به فى موضع المشبه** فحسب ؛ وليست علاقة مقارنة يُقارن فيها هذا الطرف بذاك **فحسب** ، بل هى - أساسا - علاقة تفاعل بين الطرف الحاضر فى السياق - وهو المشبه به أو ما يرتبط به - والطرف الغائب الذى لا تكف فاعلبته - وهو المشبه . وناتج هذه العلاقة معنى جديد . ينفصل عن كلا الطرفين على السواء . وينبع من كلا الطرفين على السواء .

«**والقناع**» - من هذه الزاوية - «استعارة» موسّعة (**ولذلك قلت إنه رمز** ، لأن العلاقة بين الاستعارة والرمز وثيقة . إلى درجة **التداخل) تتكون من صوتين** : صوت الشاعر وصوت الشخصية . **وكما يحدث فى الاستعارة - حيث لا نواجه المشبّه الذى يظل غائبا عن السياق ، رغم فاعليته فيه ، ونواجه المشبه به الذى لا تنقطع صلته بنظيره الغائب - يحدث فى القناع** ؛ حيث لا نواجه - حاضرا - سوى **طرف واحد ، هو الشخصية** - التاريخية ، أو الأسطورية - التى تماثل **المشبه به ، الذى لا تنقطع صلته الفاعلة بالمشبّه الغائب** . ولذلك فإن كلا الصوتين - فى القناع - **لا يظل فى حال من العزلة أو الثبات ، بل يتفاعل كل منهما مع الآخر ويعدّل منه ؛ فيفقد كل منهما - داخل هذا التفاعل - شيئا من وضعه الأصلى . ويكتسب وضعا جديدا - ومن ثم دلالات جديدة - نتيجة تفاعله مع الطرف الآخر .**

وعلى هذا الأساس فنحن - فى القناع - لسنا إزاء عملية بسيطة يستبدل فيها بالصوت المباشر صوت غير مباشر فحسب ، ولسنا - بالمثل - إزاء صوت يوضع فوق صوت آخر ، فتكون الشخصية «كناية» يراد بها لازم المعنى مع جواز إرادة المعنى ، كما يقول أصحاب البلاغة **القديمة ، بل نحن - فى الحقيقة - إزاء صوت جديد متميز ، يعتمد تميزه - كجدته - على درجة تفاعل كلا الصوتين على السواء . ومن الممكن - والأمر كذلك - أن نعدّل تعريف** ريتشاردز I. A. Richards **للاستعارة ، ونجعل منه تعريفا للقناع ، دون تغير يذكر ، إلا على مستوى الانتقال من الجزء إلى الكل ، فنقول : إن القناع عبارة عن صوتين مختلفين لشخصيتين مختلفتين ، يعملان معا ، خلال قصيدة تدعم كلا الصوتين ، ليكون معنى القناع محصلة لتفاعل كلا الصوتين على السواء**[1] .

وليس لهذا التفاعل الذى أتحدث عنه وضع ثابت ، أو وصفة جاهزة ؛ إنه يختلف من شاعر إلى آخر ، بل يختلف من قصيدة إلى أخرى . ولا سبيل إلى الكشف عنه إلا باختبارات بالغة التفصيل على كل المستويات - ليس هنا مجالها . وقد يبدأ التفاعل من **محور القناع** حين يكون **منفعلا** بمنظور الحاضر الذى يدفع الشاعر إلى الاختيار من الماضى ، ولكن القناع يمكن أن يتحول ليصبح **فاعلا فيغيّر** من منظور الشاعر نفسه .

ويبرر هذا التفاعل - من هذه الزاوية - **ما نلمسه فى قصيدة** القناع - عادة - من توتر يدنو بها من الدراما . **إن الصوتين اللذين يتشكل القناع من تفاعلهما لا يظلان فى حالة سكون ، بل يجاذب كلاهما** الآخر ، محاولا أن يفرض سيطرته . **ويبدو الأمر كما لو كانت الشخصية** التاريخية تفرض **سياقها** الخاص على الشاعر ، **فى نفس الوقت الذى يريد** فيه الشاعر تطويع هذه الشخصية وإدخالها فى سياق جديد . **وأيا كانت** نتيجة هذه المجاذبة فإنها لا تنحل - تماما - فى التفاعل **بين الطرفين ، بل تظل باقية تظهر آثارها فى توتر يصاحب طبقات الصوت المركّب فى** القناع ، **فيظهر على مستويات كثيرة من نص القصيدة ، فيسمها** بالصراع ، ويقرّب بينها وبين الدراما الشعرية[2] . **ولعل هذه الخاصية** تبرر ما يحدث - فى بعض الأقنعة - **من تبادل مكانىٍّ مؤقت بين صوت** الشاعر وصوت الشخصية ، كما تبرر **ما يحدث من مجاذبة بين سياقات** تتصل بالماضى وسياقات تتصل بالحاضر . **يضاف إلى ذلك أنها تبرر ما** نجده - فى قصيدة القناع - من حوار داخلى ، **بين الأنا الذات والأنا** الموضوع فى الشخصيات ؛ **ومن حوار خارجى بين الشخصية وغيرها من** الشخصيات التى يمكن أن تكشف - **بالتجاوب أو التعارض - عن** أبعادها . ولذلك يمكن للقصيدة القناع أن تنطوى على درامية ذاتية ، تقوم على المونولوج (**النجوى**) ، **فلا نسمع فيها سوى صوت الشخصية** بكل توتره الذاتى ، مثلما نجد - مثلا - فى «**المسيح بعد الصلب**» للسياب ، أو «**مذكرات بشر الحافى**» لصلاح عبد الصبور . كما يمكن لقصيدة القناع أن تقوم على تعدد فى الأصوات ، **تبدو فيه الشخصية** متجاوبة أو متعارضة مع غيرها على أكثر من مستوى ؛ **وتجمع هذه** الخاصية الأخيرة بين قصائد مثل «**الأخضر بن يوسف ومشاغله**» **لسعدى** يوسف ، و«**محنة** أبى العلاء» للبياتى ، **وبين أقنعة تدنو من المسرح** الشعرى لتنتهى إلى ساحته ، مثل «**مهيار وتيمور**» **لأدونيس و«مأساة** الحلاج» لصلاح عبد الصبور .

ويلفتنا التوتر بين صوت الحاضر وصوت الماضى **إلى مفارقة ثانية** تنطوى عليها قصيدة القناع ، **وهى مفارقة خاصة بالزمن ، بأوسع** معانيه . إن «الحلاج» - مثلا - **فى شعر أدونيس أو صلاح عبد الصبور** أو البياتى ، يقودنا - من حيث الظاهر - **إلى الماضى ، ولكنه يقودنا** - فى حقيقة الأمر - إلى الحاضر ، ومع ذلك **فهو يقودنا إلى المستقبل . إنه** ينطق - فى الحاضر - أحداثا **تتعلق بالماضى فيقودنا إليه ، ولكنه يقودنا** إلى الماضى ليعمق إدراكنا بما ينطقه فى الحاضر ، **فإذا عمّق إدراكنا** للحاضر عمّق - من ثمّ - إدراكنا للماضى . **وعندما يتجاوب** الإدراكان - الحاضر والماضى - يتولد إدراك المستقبل . وعندئذ ينطوى القناع على ثلاثة أبعاد للزمن .

هذه المفارقة ـ فى الزمن ـ تصل بين القناع والأسطورة . ذلك لأن الأسطورة ـ فيما يقول شتروس Claude Lévi - Strauss ـ تشير ـ دائما ـ إلى أحداث وقعت فى الماضى . ولكن القيمة الفعلية للأسطورة تكمن فى أن هذه الأحداث الماضية إنما هى أحداث دائمة ، تفسر الحاضر والماضى والمستقبل[٣] . وقصيدة القناع تشبه الأسطورة من هذه الناحية ؛ ذلك لأنها ـ قصيدة القناع ـ تتحدث عن أحداث وقعت فى الماضى ، وعن شخصية ليست موجودة فى الآن . ولكن القيمة الفعلية لهذه الأحداث وهذه الشخصية تكمن فى قدرتها على تفسير الحاضر والماضى معا ، فتستطيع قصيدة القناع ـ بالجمع بينهما ـ أن تكشف عن المستقبل .

وربما كانت هذه المفارقة الأخيرة هى التى تبرر اندفاع أغلب قصائد القناع إلى رحم الأسطورة ـ الأم . لقد تحدث صلاح عبد الصبور ـ مثلا ـ عن محاولته «إعطاء القصيدة عمقا أكثر من عمقها الظاهر ، ونقل التجربة من مستواها الشخصى الذاتى إلى مستوى إنسانى جوهرى .»[٤] وتحدث البياتى عن محاولته التوفيق «بين ما يموت وما لا يموت ، بين المتناهى واللامتناهى ، بين الحاضر وتجاوز الحاضر .»[٥] ولقد قادت المحاولة كلا الشاعرين إلى قصيدة القناع ، وقادتها ـ من خلالها ـ إلى الأسطورة ، لتجعل من كليهما صانع أساطير جديدة . وحسبنا أن نشير ـ مجرد إشارة ـ إلى «الذى يأتى ولا يأتى» و«سيرة ذاتية لسارق النار» ، أو إلى «الحلاج» الذى يحيى الأرواح الموتى .

وليس القناع ـ لذلك كله ـ مجرد «شخصية تاريخية ... يختبئ الشاعر وراءها ليعبر عن موقف يريده ، أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها .»[٦] وليس القناع مجرد وسيلة للهرب من الحاضر بخلق بديل له ، وليس القناع «هو الاسم الذى يتحدث من خلاله الشاعر نفسه ، متجردا من ذاتيته» .[٧] إن كل هذه الأوصاف يمكن أن توجد فى القناع ، بمعنى أو بآخر ، ولكنها ليست كافية لخلقه ، أو تبريره ، فالقناع أكثر شمولا وتعقدا من ذلك . إن «الصقر» الذى صرخ ـ فى قصيدة أدونيس :[٨]

وا فراتاه كن لى جسرا ، وكن لى قناعْ

لم يكن يفكر فى القناع ـ بوق المحاكمة ، بل كان يفكر فى القناع ـ الرمز الذى يبتعث الخصب ويعيد الخلق فى عالم يكتنفه الموت والجدب . وعندما قال البياتى :[٩]

وعازف القيثار فى مدريد
يموت كى يولد من جديد
تحت شموس مدن أخرى وفى أقنعة جديدة
يبحث عن مملكة الايقاع واللون وعن جوهرها الفاعل

فى القصيدة

فإنه لم يكن يبحث عن الأقنعة ـ وسيلة الهرب من الحاضر ، بل كان يحلم بالأقنعة التى « تقدم البطل النموذجى فى عصرنا هذا وفى كل العصور ، فى موقفه النهائى . » وعندما تحدث الأخضر بن يوسف إلى قرينه سعدى :[١٠]

سأستخدم اسمك
معذرة
ثم وجهك
أنت ترى أن وجهك فى الصفحة الثانية
قناع لوجهى

فقد كان يحاول أن يصنع مرآة يجتلى فيها الثائر الإنسان ذاته ، ليرصدها ويرقبها وينتقدها ، فيُسْقِط عنها غلالة السحر والتعالى ، فيصلنا بها ويصلها بنا وصلاً حميماً . وعندما قال أدونيس :[١١]

حيث نعانق مالا نعرف كيف نراه
حيث المعنى زيت والصورة نار
حيث التاريخ كلام الهازم ، صوت المهزومين
...
نتلمس أقنعة التكوين ونحضن أزمنة مكسورة .

فقد كان يحاول ـ بالأقنعة ـ أن يحل المشكل الأساسى الذى يعانيه ، وهو توسيع «حقل الإشارات» ، كى يجيب عن السؤال : هل يمكن للعالم ـ حقا ـ أن يدخل بيت اللغة ؟ كى تصبح اللغة ـ الإبداع قادرة على خلقه من جديد .

إن القناع أحد الوسائط الأساسية التى يحاول بها الشاعر المعاصر اقتناص الواقع ، وإدخاله فى شبكة الرمز ، لعله يساهم ـ بذلك ـ فى تغييره . وبمجرد أن يخلق الشاعر قناعا فإنه يخلق رمزا ، يقوم على التفاعل بين أطراف تؤدى إلى معنى . وأول مدخل ـ فى تقديرى على الأقل ـ لدراسة القناع هو محاولة اقتناص المعنى عن طريق تحليله من خلال عناصره . ولا سبيل إلى ذلك بالتعميم ، بل بالتخصيص الذى يتوقف ـ فى حالتنا هذه ـ عند قناع واحد فحسب . ولذلك لن تحاول هذه الدراسة أن تقدم أكثر من وقفة لتحليل المعنى فى واحد من أقنعة الشعر المعاصر ، وهو «مهيار الدمشقى» لأدونيس ـ على أحمد سعيد . ولاختيار هذا القناع ـ بالذات ـ أكثر من مبرر .

٢ ـ ١

إن «**مهيار الدمشقى**» واحد من أشد أقنعة الشعر العربى المعاصر لفتا للانتباه . ولا تتمثل أهميته فى أنه من خلق شاعر متميز هو أدونيس ، وإنما فيما ينطوى عليه القناع نفسه من مغزى متميز . إنه أول قناع ـ فى الشعر العربى المعاصر ـ يسيطر على ديوان بأكمله ، هو «**أغانى مهيار الدمشقى**» (١٩٦١) ، وهو ـ بعد ذلك ـ قناع يتحول إلى رمز متكرر ، لا يتوقف أو ينقطع بصدور الديوان الذى يحمل اسمه ، بل يفرض حضوره ـ فى شعر أدونيس ـ ابتداءً من «**كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل**» (١٩٦٥) ، مروراً بـ«**المسرح والمرايا**» (١٩٦٨) وانتهاءً بآخر دواوين أدونيس «**كتاب القصائد الخمس**» (١٩٨٠) .

و«مهيار الدمشقى» تركيب من اسم ونسبة. أما الاسم فللشاعر «مهيار بن مرزويه الديلمى» (٣٦٠ ـ ٤٢٨ هـ) الذى عاش فى بغداد ومات بها. أما النسبة فترجع إلى على أحمد سعيد ـ أدونيس ـ (١٩٣٠ ـ) السورى المنسوب إلى العاصمة دمشق، تلك التى اضطر ـ غير مرة ـ إلى مغادرتها والفرار منها. وكلا الشاعرين ـ الديلمى والدمشقى ـ متمرد يعيش رافضا عصره، وكلاهما عانى من هذا الرفض. فلاحقته لعنة الاتهام وسوء الظن غير مرة، بل انسحبت لعنة الأول على الثانى. فاقترنت شعوبية الديلمى بما سمى شعوبية أدونيس ـ الحزب القومى السورى ـ اقترانا غير حميد[١٢]. ومع ذلك فليس يربط بين أدونيس والديلمى سوى التمرد، وتوحّد من يظن أن قد:

سمت بــــه الهمّـــــةُ حتى نجا
مـــنـــفـــردا من بين هــذا السوادْ

وتوحّد من:

كـأن لهم عـنـد الكواكب حاجةً
فـأحشاؤهم مثـل الكـواكب تخفق

وهناك ما يصل ـ فى هذا الإطار ـ بين «مهيار الديلمى» و«مهيار الدمشقى». خصوصا ما نجده من حديث ـ فى شعر الأول ـ عن الموت فى الحياة. وانعكاس دماء الذات فى دماء المنايا على الآخرين، أو من حديث عن الظمأ الذى لا ريَّ له. أو عن الخيانة التى هى رفض للآخرين ومعاكسة للدهر، أو عن التيه والطريق[١٣] وكل هذه الأشياء دلالات أولية ترتبط بالتمرد من ناحية، فضلا عن أنها ـ وهذا هو المهم ـ تحوّلت ـ فى «أغانى مهيار الدمشقى» ـ بعد أن تفاعلت مع غيرها من الدلالات، فانسربت فى شبكة العلاقات الدلالية للديوان، وأصبحت تؤدى وظيفة دلالية مختلفة عن وظيفتها الأولى عند «الديلمى».

وليس هناك ـ فيما عدا ذلك ـ ما يصل بين «مهيار الديلمى» و«مهيار الدمشقى». إن «التمرد» و«الشعر» هما الشئ المشترك بينهما فحسب. ولكن العلاقات التى يدخل فيها كل من الشعر والتمرد، والدلالات التى يؤديها كلاهما، مختلفة أوضح الاختلاف ما بين «المهيارين». ولذلك لم يستبق التركيب «مهيار الدمشقى» من «الديلمى» سوى مجرد الاسم الأول بعموميه، لكى تتحول هذه العمومية إلى خصوصية مغايرة، وذلك عن طريق النسبة إلى «دمشق»، تلك النسبة التى غيّرت الإشارة المرجعية فى مهيار ونقلتها من «الديلم» إلى «دمشق»، ومن الماضى إلى الحاضر؛ فأحلّت مهيارا دمشقيا محل مهيار ديلمى، وخلقت شخصية جديدة مستقلة، لا تنتسب إلى الديلمى ـ ومن ثم إلى الماضى ـ إلا فى البعد الأولى لارتباط الشعر بالتمرد، ولا تنتسب إلى الحاضر إلا فى البعد الأساسى الذى تؤديه دلالات القناع.

وتقودنا هذه الملاحظة الأخيرة إلى الخاصية الأولى لمهيار الدمشقى. إنه قناع يصاغ ـ منذ اللحظة الأولى ـ صياغة متجاوزة، فلا يلفتنا ـ منذ أن نقرأ اسمه ـ إلا إلى شخصه هو؛ بكل ما ينطوى عليه من تفرد واستقلال. ولذلك فهو لا يشبه أى قناع آخر من أقنعة أدونيس، مثل «الصقر» أو «الغزالى». إن «الصقر» ـ مثلا ـ يلفتنا ـ صراحة ـ إلى شخصية تاريخية، ويذكّرنا ـ برغم كل تحولاته ـ بقريش وقبر أخيه، والدم النافر ورحيله إلى الأندلس، وغربته فى أرض جديدة، ويسمعنا أبياتا من شعر عبد الرحمن الداخل نفسه، فنستطيع ـ بذلك ـ أن نرقب تفاعلا بين صوتين، وتوترا ما بين صوت الداخل إلى أندلس التاريخ والداخل إلى أندلس الأعماق. وليس ـ فى مهيار الدمشقى ـ شئ من هذا كله؛ إذ ليس هناك إشارة إلى أحداث تاريخية مرتبطة به، ارتباط الفرات ـ مثلا ـ بفرار عبد الرحمن (الصقر) من الموت، وإنما يلفتنا الاسم ـ منذ البداية ـ إلى شخصية مخترعة، ركبت من اسم ونسبة، يتجاوز تجاورهما الماضى والحاضر معا، لتدخلنا الشخصية نفسها إلى عالم غريب.

ومن الممكن أن نعرّف بهذه الشخصية المخترعة ـ جزئيا ـ عن طريق النفى، فنقول إنها ليست كائنا نكاد نلمسه فى الواقع، جالسا إلى البار، أو قادما من أبواب سبتة، مثلما نلمس الأخضر بن يوسف، فى شعر سعدى يوسف. وليست رمزا نلقاه ـ برغم رمزيته ـ بظهر السوق عطاشى فيروينا من ماء الكلمات مثل الحلاج، أو نلقاه ـ فى تجليات القصّ الشعبى ـ مثلما نلقى القرندل الذى يخلص الأميرة المنتظرة من السمندل فى شعر صلاح عبد الصبور الدرامى. لعل مهيار أقرب إلى المسيح بعد الصلب فى شعر السياب، حيث يتحد المسيح مع الإله فيتفجر زهرا، ويموت كى يؤكل الخبز باسمه. ولعله أقرب إلى «الذى يأتى ولا يأتى»، ذلك النبى المنتظر الذى يوفّق بمصرعه ـ فى شعر البياتى ـ بين المتناهى واللامتناهى، ويصل ما بين الثائر والشاعر الفنان العاشق، ليقيم بمصرعها جسراً تعبره الحضارة إلى ذات أكثر اكتمالا. لكن مهيار يتجاوز المسيح أو النبى المنتظر. إنه يبسط عليهما جناحيه، ويحتويهما معا ـ كرمز ـ فى بعد من أبعاده المتعددة، مغايراً لكليهما ومتميزاً عن سواهما من الأقنعة.

٢ ـ ٢

تحمل الصفحة الأولى من صفحات «أغانى مهيار الدمشقى» اقتباسا من هولدرلين يقول:

وفجأة يأتى، يسقط علينا
الموقظُ
الغريبُ
الصوت الذى يخلق الناس.

وتقدم إلينا صفحات الديوان نفسه مهيار عبر سبعة أقسام رئيسية؛ عن فارس الكلمات الغريبة، وساحر الغبار، والإله الميت، وإرم ذات العماد، والزمان الصغير، وطرف العالم، والموت المعاد.

وينقسم كل قسم إلى «مزمور» نثرى تعقبه أغان متعددة الأوزان ، فيما عدا القسم السابع الذى يتحول كله إلى مراث تجاوب أصداء الإله الميت ، فيتجاوب فيها النثر والشعر ، خصوصا «مرثية الأيام الحاضرة» و«مرثية القرن الأول» .. وبقدر ما يقوم المزمور بمهمة التقديم تقوم الأغانى بمهمة صياغة الملامح المتعددة لمهيار ، عبر مستويات متباينة ومحاور متنوعة . وإذا تأملنا أبيات هولديرلين عن الصوت الذى يخلق الناس ، ولاحظنا صلتها الأولية بانقسام الديوان إلى سبعة أقسام تتساوى وعدد أيام الخلق ، وتأملنا - فضلا عن ذلك - تجاوب الصوت الخالق مع دلالات عناوين الأقسام نفسها (الإله الميت ، إرم ذات العماد ، الموت المعاد) دخلنا فوراً إلى عالم أساطير الخلق والولادة الجديدة . وأدركنا - للوهلة الأولى - أننا نواجه بطلا يتقنع قناع الأسطورة ، فلا يفهم إلا فى ضوء رمزيتها الخاصة .

ونحن لا نواجه مهيار - مباشرة - فى المزمور الأول ، بل نواجه بعض صفاته ، يلقيها صوت مغاير لصوته ، صوت هو أقرب إلى الابتهالات الاستهلالية فى شعائر الأداء الطقسى للأسطورة منه إلى صوت الإنشاد الافتتاحى للجوقة فى الدراما القديمة . وها هو ذا مهيار :

«يقبل أعزل كالغابة وكالغيم لا يُردّ ، وأمس حَمَل قارةً ونقل البحر من مكانه . يرسم قفا النهار ، يصنع من قدميه نهارا ويستعير حذاء الليل ثم ينتظر ما لا يأتى ، إنه فيزياء الأشياء - يعرفها ويسميها بأسماء لا يبوح بها . إنه الواقع ونقيضه ، الحياة وغيرها .

حيث يصير الحجر بحيرةً والظلُّ مدينةً ، يحيا - يحيا ويضلل اليأس ، ماحيا فسحة الأمل ، راقصا للتراب كى يتثاءب وللشجر كى ينام .

وها هو يعلن تقاطع الأطراف ، ناقشا على جبين عصرنا علامة السحر .» (١٤)

وليست هذه الصفات صفات إنسان عادى ، أو كائن واقعى ، وإنما هى صفات بطل أسطورى يخلق نوعه بدءا من نفسه ، وتتكشف دلالاته من امتزاج عناصره . ولا تنفصل حركة عناصر هذا البطل عن حركة عناصر الكون ، بل إن حركته تتسرب إلى حركة الكون نفسها فتصبح علةً لها . وسنسمع أصوات الأداء الطقسى تصف مهيار بأنه «**فيزياء الأشياء**» مثلما نسمع صوت مهيار نفسه يكشف عن بعض سره عندما يقول - فى بعض مزاميره - : «**أختبئ تحت جبة الفصول وأوصوص من فتوقها .**» (ص ٤٦٣) .

ولأن مهيار يحيا فى مكان القلب من الفصول والأشياء فإنه يحتل نفس المكان فى بناء معقد من أداء شعرى لطقس أسطورى . ولذلك يبدأ كل شئ - فى هذا الأداء - منه ليعود إليه ، فكأنه منبع الحركة ومصبها . ويتوسط قناع مهيار محاور الحركة فى عالم هذا الأداء ، فيتحرك القناع فى كل اتجاه ، محركا كل شئ حوله ، راسما ما يشبه الدائرة ، لكنه يعود - دائما - إلى ما يشبه المركز فيها . أما الصوت المنبعث من داخل القناع ، فتتباين طبقاته تباين أشكال التحول والتقمص التى يؤديها الصوت فى الطقس الأسطورى . ولكن كل طبقات الصوت تنحلّ - فى النهاية - لتبدو تنويعات على عنصر مركزى واحد ، يعود بنا إلى ما يشبه المركز فى الدائرة .

ولا يعنى ذلك أن مهيار يؤدى الدور الوحيد فى هذا الطقس . إن هناك الكثير من المؤدين والمنشدين ، شخصيات أسطورية (أو رفيوس ، **وأوديس** ، وسيزيف ، وشداد ، وسطيح) وكائنات أسطورية (العنقاء ، والرخ ، والسمندل) وشخصيات دينية (آدم ، وقابيل ، ونوح ، والمسيح ، وعمر بن الخطاب) وشعراء (أبو نواس ، والحلاج ، وبشار) وفلاسفة (أمثال ديوجين) ، وظواهر طبيعية (رياح ، وبرق ، وصاعقة ، وطوفان ، وكهوف .. إلخ) لكن كل هذه الكائنات والشخصيات والظواهر تتجاوب لتصنع مهادا يتحرك عليه القناع ، وتتناغم لتشكل بعض تجليات الرؤيا التى ينطوى عليها . وقد تتجسد الرؤيا - فى هذا الأداء - من خلال رقية ، أو جثة ، وقد تنفجر من فوّهة بركان ، أو تندفع مع الطوفان ، وقد ترتد كما ترتد الصاعقة عن صخرة دائرة . ولكنها تظل تتقدم - شأنها شأن كل شئ - معلقة بحبال مهيار ، فلا تتقدم إلا :

خلف ذاك القناع المعلّق بالصخرة الدائرة . (ص ٤٨٢) .

ولذلك ينسرب حضور مهيار ليتخلل كل ما حوله ، بل يتصاعد هذا الحضور ليصبح تجليات فى مرايا الطبيعة والكائنات ، فلا يبقى بارزا - فى الأداء الطقسى - سوى قناعه الذى يظل مهيمنا - كالإله - على كل شئ ، فيشعل نار حضوره :

فى الغيوم التى تتعاكس أو تتوالى
فى الخيط وأمواجه العاشقة
فى الجبال وغاباتها ، **فى الصخور** . (ص ٣٧٥) .

ويبدو مهيار - منذ اللحظة الأولى فى هذا الأداء - خارق القدرات ، كُلّى الوجود ، منطويا على نقائض الكون وصراع أضداده ، مجسّدا - فى حركته - دورة الموت والحياة ، والجدب والخصب . ولكن دورة مهيار لا تكتمل اكتمالا نهائيا قط ، بل تظل فى صيرورة مستمرة؛ تخلق دائم . إن الاكتمال النهائى لدورته يعنى العدم . ومهيار ليس عدما ، بل خلقا يتجدد . قد يموت لكنه يبعث ، وقد يتفتت لكنه يتجمع . فيظل حركة مناقضة - دائما - للسكون . أما قدرته على التحوّل فهى قرينة قدرته على التجاوز الأزلى للثبات . وتبدو هذه القدرة وكأنها الخاصية الأساسية التى تجعل من حضور مهيار ذاته نفيا وإثباتا . خلقا وتدميرا فى نفس الوقت .

وبقدر ما تزدوج قدرة مهيار على الفعل تزدوج قدرته فى المعرفة والكشف ، فلا تتحد القدرتان إلا على مستوى السحر . ولذلك ينطوى مهيار على ثنائية متعارضة تحل معه حيثما يحل ، وتمتد منه لتمسّ بسحرها كل شئ سواه ، فتصبح حضوراً متعارض الأطراف للموت والحياة . والخصب والجدب ، والله والعالم ، والملاك والشيطان ، والليل والنهار . والذكر والأنثى .

وتوجد هذه الثنائية المتعارضة على مستوى التعاقب مثلما توجد على مستوى التزامن . إن مهيار ـ من ناحية ـ يبعث بعد أن يموت، وتتعاقب فى داخله دورة الميلاد والموت مثلما يتعاقب النهار والليل ، ، أو تتعاقب ظواهر الفصول . ولكن كلا الموت والميلاد ـ من ناحية أخرى ـ كامن فى مهيار فى نفس اللحظة ، ويتزامن به وفيه الهدم والخلق ، لتصطرع ـ فى آن واحد ـ الآلهة البصيرة والآلهة العمياء . وكأن القوة التى تخلق به وفيه الأشياء هى القوة التى تهدم فيه وبه الأشياء . ولكن هذه القوة لا تتوقف قط ، بل تظل فى صيرورة دائمة ، تدور ـ على مستوى التعاقب ـ كعجلة الليل والنهار ، ودورة الفصول ، وترتحل من منبع إلى مصب مثلما يرتحل التيار ؛ ولكن عناصرها تظل متصارعة ـ على مستوى التزامن ـ مثلما يتصارع الله والإنسان ، والملاك والشيطان .

هكذا تتعاقب فى **حضور** مهيار دورة الحياة والموت :

ضيّع خيط الأشياء وانطفأتْ
نجمة إحساسه وما عثرا
حتى إذا صار خطوه حجرا
وقوّرت وجنتاه من ملل
جمع أشلاءه على مهل
جمّعها للحياة ، وانتثرا . (ص ٣٣٤) .

وتتعاقب **بحضوره** نفس الدورة :

فى عالم يلبس وجه الموت
لا لغة تعبره لا صوت
تولد عيناه (ص ٣٣٥) .

ويتزامن فى حضوره ـ وبحضوره فى نفس الوقت ـ عنصرا الحياة والموت ، والخلق والهدم ، والحركة والسكون ، فيصبح « **اللغم والعلم** » ، ويصبح حالا « **تتقاطع فيه الجنة والجحيم** » وموتا لا يفارق الحياة ، أو حياة لا تفارق الموت :

« **أعرف أنى فى شرخ الموت ، أتبطن القبر ، وأحتضن كلماتى ، لكنى حىٌّ** . » (ص ٣٥٧) فكأنه العرس الذى يعلن جاذبية الموت ، والإله الذى **يخلقه** فى نفس اللحظة التى نقتله فيها ، والإله الذى تصبح « **أيامه الآكلة الأشياء أيامه الخالقة الأشياء** » . (ص ٣٤٤) بل الإله الذى يقول عن نفسه :

- « **أولى النهار أنا وآخر من يأتى** ... » **(ص ٤٠٥)**
- « **أعصف وأصحو ، ألمع وأغيّم ، أمطر وأثلج** » **(ص ٤٣٨)**
- « **أتعب وأرتاح فى الزرقة ـ يشمس تعبى ويقمر فى لحظة واحدة** ... » **(ص ٤٨٦)**
- « **أسميك أيها اليأس لكنك لا تسمى . بعد الآن لن نفترق ولن نمشى معا بعد الآن** .... » **(ص ٤٢٩)**

ولذلك كله يظل مهيار منطويا على مفارقات لاقفة على مستويى التعاقب والتزامن معا ، وهى مفارقات تقترن بتصارع الأضداد داخل كون متميز ، يقترن فيه التوتر بالتحول ، ويزدوج فيه التناقض مع الصراع ، ويتداخل فيه الواقع مع ما بعد الواقع ، وتنطق فيه الحقيقة لغة الرمز ، وينطق الرمز لغة الأسطورة ، ويرقص العقل مع الجنون ، لتتحاب العناصر ـ فى هذا الكون ـ فى نفس الوقت الذى **يدمر فيه بعضها** البعض الآخر ، وتنحل ـ فى هذا الكون ـ تعارضاتُ لتتولد تعارضات جديدة ، فى صورة تجمع بين النقيضين :

نتقاسم الفضاء ، الموت وأنا
نتقاسم المجاعة ، الخبز وأنا (ص ٤٦٤)

وفى صيرورة لا ينحل فيها التناقض إلا ليبدأ من جديد :

أبحث عما يوحّد نبرتنا ـ الله وأنا ، الشيطان وأنا ،
العالم وأنا ، وعما يزرع الفتنة بيننا . (ص ٤٦٥)

وتعكس هذه المفارقات الحضور المتوتر لمهيار ، ذلك الحضور الذى يكشف عن مستويين متدابرين لثنائية متعارضة تؤكد الأشياء وتنفيها ، دون أن يركن هذا الحضور ـ قط ـ إلى السكون ، بل يظل متوترا توتر « **الفساد الخالق** » لمهيار الذى :

يرعب وينعش
يرشح فاجعة ويفيض سخرية (ص ٣٣٠)

ولا يمكن أن يتجاوب هذان المستويان المتدابران لهذه الثنائية المتعارضة إلا داخل أداء شعرى لأسطورة ، كما لا يمكن أن يتناغم كلاهما إلا فى حال أو حالة غسقية من الوعى الشعرى ؛ وأعنى حالة يمتزج فيها الوعى باللاوعى امتزاج النور بالظلمة فى الغسق ، أو حالا يتداخل فيه العقل مع الخيال ، وينصهر فيه الواقع مع الأسطورة ، لتصبح الأسطورة واقعا والواقع أسطورة ؛ فيتفجر الخيال الشعرى باطشا بالمنطق العقلى ، خالقا لنفسه منطقا مغايرا ، يتجاوز فيه العقل نفسه إذ يتجاوز حدوده الثابتة . ولذلك ينبثق من داخل القناع صوت الأسطورة التى توحّد ما بين الطفل والنبى والشاعر :

ثمة فى جلدى الخزفىّ
فارسٌ للطفولة
يربط أفراسه بظل الغصونِ
بحبال الرياحْ
ويغنى لنا بصوت نبىٍّ (ص ٣٨٣)

إن هذا الطفل الذى يغنى بصوت النبى هو الشاعر الذى يدخل عالما هو عالم الحلم والرؤيا ، حيث يصبح الشعر أسطورة ، أو ـ على أقل القليل ـ شبيها بالأسطورة .

ويمكن ـ فى داخل هذا الشعر ـ أن يحدث اى شئ . لن يخضع تتابع الصور ـ مثلا ـ لأية قاعدة من قواعد المنطق أو الاستمرار ، بل يحكم الشعر ما يحكم الأسطورة ، حيث يمكن أن يحدث كل شئ ، وحيث يتولد كل شئ من أى شئ ؛ حيث يسكن الماء والرعد فى نار واحدة ، ويلهو الماء مع الماء ، أو يتدحرج مهيار بين « **أنا الجمر** » و« **أنا الثلج** » ، أو يحيا « **فى ملكوت الريح** » ويملك « **فى أرض الأسرار** » .

وعندئذ لن نكون فى حضرة زمن متعين أو مكان متعين ، بل فى مطلق الزمان والمكان ، وأهم من ذلك كله **مطلق التحوّل والصيرورة** .

والتحول والصيرورة هما الشئ الثابت فى عالم مهيار الذى لا يثبت فيه شئ على حال . والزمن ـ فى هذا العالم ـ سيّال لا يرجع إلى الوراء ، بل يتحرك ـ فيه ـ مهيار مثل « **الريح لا ترجع القهقرى ، والماء لا يعود إلى منبعه** » . (ص ٣٣٠) لكنه ـ فى نفس الوقت ـ زمن التحول الذى يصل فيه مهيار بين الماضى والحاضر فى حركة دائرية تتوجه ـ دائما ـ صوب المستقبل . وليس ـ فى هذا الزمن ـ « **إبحار فى الذاكرة** » ، أو بحث فى « صندوق التذكارات » ـ إذا استعرنا لغة صلاح عبد الصبور . وليس ـ فى هذا الزمن ـ ما يشبه تحدد حركة القطارات التى ترحل **فوق قضيبين** « ما كان ـ ما سيكون » ـ إذا استعرنا لغة أمل دنقل . وإنما كل شئ ـ فى حركة هذا الزمن ـ غير محدد . الاتجاه الوحيد للإبحار فيه هو المستقبل ، ولكن المستقبل نقطة حلم وليس نقطة وصول :

أتجه نحو البعيد والبعيد يبقى . هكذا لا أصل ولكننى
أضيىء .
إننى بعيد . والبعيد وطنى ص ٤٠٥)

قد نقول إن هذا الزمن هو زمن « الحضور » . ولكن علينا أن نفهم الحضور ـ هنا ـ بمعنى أقرب إلى المعنى الصوفى [١٥] ، أعنى بمعنى لا يتحقق فيه حضور القلب بالحق إلا عند الغيبة عن الخلق . حيث يحل المطلق فى النسبى ، ليتحول الزمن المتعين إلى زمن الحلم . فلا ينفصل الحضور ـ فى الآن ـ عن الحضور فيما كان ، أو فيما يمكن أن يكون . أو ـ حتى ـ فيما لا يمكن أن يكون . إنه زمن التناسخ ـ الإضاءة . لو استخدمنا لغة « **المسرح والمرايا** » [١٦] . والسفر الدائم اسم آخر لهذا الحضور الذى هو أقرب إلى « **التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل** » ، حيث يمكن ـ فى ساعة واحدة من الزمن ـ أن تجتمع كل أيام السنة وتطلع الشمس مع القمر [١٧] . وفى هذا **الزمن ـ الحلم** نفلت من قانون **الزمن ـ الواقع** ، ونتجه فى كل اتجاه . ولكن إلى الامام ، دون أن نرجع إلى الماضى ، بل يصبح الماضى نفسه كامنا فى مبدأ الحركة إلى الأمام مثل الحاضر تماما .

والمكان ـ فى عالم مهيار ـ مكان متحول هو الآخر ، ينسرب مبدأ الصيرورة فيه فيدمر ثبات ذرات الأرض ، **فلا تبقى حدود ثابتة ،** بل حركة لا تقتنصها سوى لغة الاستعارة التى تدمر المسافة ، فى نفس الوقت الذى تقتنص فيه تحولها . وليس ـ فى هذا العالم ـ نقاط للحدود ، أو حواجز بين الكائنات والأشياء . إن الشجرة يمكن أن تغير اسمها ، والحجر يمكن أن يغتسل بالصوت ، ويهبط التاريخ المنحدر فى حوار مع النمل ، ويلبس الضفدع قناع التاريخ ، وتجلس نجمة عند البحر لتترك جلدها وتغيب .

ولذلك يقترن مهيار ـ دائما ـ بالسفر . والسفر اكتشاف . ففى السفر نعرف الحضور والغياب ، الموجود وغير الموجود . ويزداد الغياب تبعا لازدياد الحضور [١٨] . ومهيار ـ دائما ـ على سفر ، يتجه إلى المستقبل ، فى صيرورة تجعل منه « **تاريخا من الرحيل** » (ص ٣٩٦) . هكذا :

تولد عيناه
فى سفر يسيل كالنزيف
من جثة المكان . (ص ٣٣٥)

° ° °

قلت لأسنانى للأظافر الزرقاء
لينى معى واستسلمى للموج والهديرْ
قلت لها أن تقطع الحبال
بينى وبين الشاطئ الأخيرْ ـ
لا حدّ لى لا شاطئٌ أخيرْ . (ص ٣٨٤)

° ° °

حول خطاى تُبتكرْ
جزيرةٌ من الحجرْ
من الشَّررْ ـ
أمواجها مقيمةٌ
وشطها على سَفَر . (ص ٤٩٠)

° ° °

وقد يتغير كل شئ فى مهيار أو حوله إلا التغير نفسه ، **إذ يظل التغير** علته الفاعلة . ويتحوّل فيه وبه كل شئ إلا التحول الذى **يظل قانونه** الأوحد . ولذلك يبدو مهيار قابلا لكل صورة ، كابن عربى ، فنطالعه عبر تجليات متعددة ، تقودنا كل منها ـ بطريقتها الخاصة ـ إلى مهيار الذى يقودنا ـ بدوره ـ إلى تحولات لا تنتهى .

والفارق بين تجليات مهيار فارق يرجع إلى درجة القوة فى تحولاته من ناحية ، ودرجة الشفافية فى وسائط الطبيعة عندما يتجلى فيها مهيار من ناحية أخرى . ولذلك يبدو مهيار مفردا وجمعا فى وقت واحد ، ويتجاوب تعارض إفراده وجمعه مع تعارض تحولاته بين الرماد والورد ، والليل والنهار ، والعودة إلى الرحم المنبع ، والانطلاق منه صوب البعيد الذى يدمّر المنبع نفسه . وبقدر ما تحدث هذه التحولات فى الداخل تحدث فى الخارج ، بل ينعكس الداخل فى الخارج ، ويسقط الخارج فى بؤرة الداخل ، ويربكنا التحوّل المتعاكس ما بين الداخل والخارج ، فينعكس نظام الرموز الأسطورية نفسه فى غير مرة ، مدمّرا نفسه وخالقا نفسه ، تماما مثل مهيار الذى يزدوج ويثلث ، ويخلق نفسه وقت أن يدمر نفسه ، ليعود ليدمّر نفسه من جديد .

ومثلما يصنع مهيار بنفسه يصنع بالطبيعة من حوله ، وكأن قدراته على التحوّل والتقمص ، والاتصال والانفصال ، تتفجر بلا حدود ، فتحوله مثلما تحوّل كل شئ معه . هكذا نراه هابطا أعماق الأرض ـ الرحم ، عاشقا يتدحرج فى عتمات الجحيم مثل أورفيوس ، ونراه مرتحلا مع الأمواج ، غارقا فى رعب البحار ، يجهل أن يبقى أو يعود مثل أوديس (أوليس) ، ونراه يبتكر ماء لا يرويه ، كاتبا فوق الماء قصيدة

للغبار، حاملا مع سيزيف صخرته الصماء. ونراه متمردا على الطوفان الإلهى، ماحيا «نوحا» القديم، باعثا نوحا الجديد، نبيا متمردا يبحر لا يصغى لصوت الإله. ونراه حالا فى الماء، داخلا فى طقس الموج مثل تموز، متفتتا إلى رماد، مولودا بالنار مثل الفينيق، متفتحا فى الزهور والأشجار مثل أدونيس. ونراه - أخيرا - منتظراً عمر بن الخطاب «**الحجر الأخضر فوق النار**»، راثيا النواسى، متحدا معه فى العذاب الجميل والريح والشرر، كاتبا بريشة الحلاج المنفوخة الأوداج باللهيب، باحثا مع بشار عن لؤلؤة زرقاء **يحفظها** للسنة العجفاء.

وتحولات مهيار - على هذا النحو - تجعل منه إلهاً ونبيا وشيطانا وساحرا، وتجعل منه حضورا متصلا ومنفصلا بالعناصر الأربعة، فتجعل منه داخلا فى طقس الخليقة، خارجا منه إلى طقس الموت، والعكس صحيح. هكذا يصبح مهيار - فى جانب من تحولاته - «**سيد الأشباح**» و«**سيد الخرافة**»، بمملكته السحر ومركبته الشيطان، يحيط بالأرض كالحبل، يحاور الكهوف، ويصيّر الجبال كلمات. كما يصبح - فى جانب آخر من تحولاته - «**مهيار هذا الرجيم**» و«**سيد الخيانة**»، الذى يرفع الميتين ذبيحة، ويصلى صلاة الذئاب الجريحة، فيصبح «**الذئب الإلهى الجديد**» الذى يتحوّل - مرةً أخرى - ليصبح «**الإله الشقىّ**». ولكنه يظل - مع ذلك - يموسق الحجر ويراقص الأثير، يبارك حتى الجحيم، ويرد لوجه الحياة البراءة.

٢ - ٣

إن كل هذه الصفات - كما قلت - تدخل بمهيار إلى قدس أقداس الأداء الشعرى للأسطورة، فتصل بين حضوره وحضورها، وتوحّد بين منطقه ومنطقها. وبقدر ما يصل هذا الأداء بين مهيار وآلهة الولادة الجديدة (فينيق، وتموز، وأدونيس)، وبقدر ما يجمع هذا الأداء بين مهيار والنماذج العليا للولادة الجديدة (المسيح، والحسين، والحلاّج) فإن هذا الأداء ينقل مهيار من عالم الكائنات الإنسانية المتعينة، ليجعل منه حضوراً لفيزياء الأشياء نفسها، وتجليا من تجليات أسطورة التكوين، خصوصا عندما تتحرك رموز الخلق والولادة الجديدة، محاكية عناصر الكون، فتحدث آثارها فى هيئة «**سحر تمثيلى**»، يبتعث العناصر ويعيد خلق الأشياء. ولذلك يدخل مهيار فى علاقة متبادلة مع عناصر الكون الأربعة (الماء، والأرض، والهواء، والنار)، بل تتحول حزم العلاقات التى تتشكل ما بين هذه العناصر لتصبح مكونات بنائية فى قناع مهيار، وعناصر فاعلة ومنفعلة فى تحولاته، فتبقى هذه العناصر ثابتةً ودالة؛ يحدد حضورها الخصائص الأساسية لحضور مهيار، وتحدد ترابطاتها ترابطات متجاوبة فيه، فتحدد - فى النهاية - الأبعاد الدلالية لبنيته.

ولكن بقدر ما يتحد مهيار بهذه العناصر فإنه ينفصل عنها. إنه - من ناحية - يحل فيها وتحل فيه، يتجلى من خلالها كما تتجلى الرؤى فى ذرات الغبار، وينتقش فيها كما تنتقش السماء على صفحة البحر؛ وتحل هى فيه لتصبح قوتها المدمرة هى نفسها قوته المدمرة الخالقة؛ فتتحول كلماته - مثلا - وفى جانب منها فحسب - إلى رياح تهز الطبيعة وتدمرها كى تخلقها مرةً أخرى. وينفصل مهيار - من ناحيةٍ أخرى - عن هذه العناصر، ليصبح فاعلا فيها، يوجهها ويتصرف فيها، فيكون أقرب إلى الإله فى أساطير التكوين:

ها أنا أشرع النجوم وأرسى
وأنصب نفسى
ملكا للرياح. (ص ٣٦٩)

لكن مهيار يعود - مرةً أخرى - ليصبح منفعلا بعناصر الطبيعة؛ مذعنا لقوتها مرةً، ناطقا باسمها مرةً ثانية، متمردا عليها مرةً ثالثة؛ فيكون أقرب إلى الإنسان فى تحولاته التى تجمع بين السقوط والقيامة، والخطيئة والبراءة.

والتمرد خاصية أساسية فى هذا التحوّل الأخير. لكنه تمرد يتجاوز الطبيعة بالطبيعة، أعنى أنه تمرد يتجاوز العناصر بالعناصر نفسها، حين يعاكس ما بينها، ويدمر نظامها ليخلق منه نظاما جديدا، تتجاوز فيه الطبيعة ومهيار وضعهما الآنى، ليصل كلاهما إلى حالة من الخلق المتجدد، لعلها الحالة التى وصفها أدونيس عندما قال: - فى «مفرد بصيغة الجمع» - «**أكمل جسدك بنفيه**» و«**دمّر ما أنت لتبنى من أنت**»[19]. ولعل هذا الفهم يقربنا من **فهم** تمرد مهيار - فى وجه من وجوهه - حين يعبر فوق الله والشيطان. إنه تمرد يتجاوز طرفين متعارضين ليخلق منهما - بنفى كليهما منفردين - طرفا ثالثا يحتويهما معا، فيجمع مهيار - بذلك - نعمة المعرفة إلى نعمة السقوط والتمرد، دون أن يفارق كلتا النعمتين وعىٌ حاد بالتوحد والانفصال. ويجمع مهيار - فى هذا البعد - بين آدم الذى واكب إنشاء الخلق، ونوح الذى واكب إعادة الخلق. ولكن تنعكس الإعادة فى الإنشاء، مثلما تنعكس الطاعة فى المعصية، والماء فى النار، والحياة فى الموت، ليصبح مهيار شبيها بآدم سيد **الشجر الملعون** (المعرفة) وسيد الثمار (التمرد)، وشبيها بنوح، لكنه نوح الجديد الذى يفعل نقيض سلفه القديم، فيبحر صوب المعصية، أى يعبر صوب اليأس والموت حتى نهاية الطوفان، جاعلا من يأسه وسقوطه علامةً على إله جديد. وعندما يتجاوب صوت الشبيهين - داخل مهيار - يتخلق منهما صوت ثالث، هو «مهيار هذا الرجيم» الذى يعلن تمرده وعلامته:

مات إله كان من هنالكْ
يهبط من جمجمة السماء

لربما فى الذعر والهلاكْ
فى اليأس فى المتاه
يصعد من أعماق الإله

لربما فالأرض لى سريرٌ وزوجةٌ
والعالم انحناء. (ص ٣٦٣)

ولكن التمرد الذى يتجاوز الإله القديم ليخلق إلها جديدا، هو الإنسان، لا يلبث أن يدخل بهذا الإله الجديد فى سفر التكوين، فيجعل منه خلقا جديدا للإله القديم نفسه. وعندئذ تتحول علاقة الانفصال بين مهيار وعناصر الكون الأربعة (الماء، والتراب، والهواء، والنار) لتعود إلى الاتصال والامتزاج مرّةً أخرى. ويتحول قناع الإنسان - عندئذ -

فيصبح قناع الآلهة . لكن الآلهة ـ هذه المرة ـ ليست آلهة أساطير البعث ، أو الولادة الجديدة فحسب ، وإنما آلهة أساطير الخلق فى نفس الوقت .

وتتجاوب ـ عبر هذا المستوى من الاتصال ـ عناصر الكون الأربعة ، بل تتجاوب مكونات كل عنصر من هذه العناصر بعضها مع البعض الآخر . فتتجاوب نار المعرفة التى سرقها بروميثيوس مع ثمار المعرفة التى اقتطفها آدم ؛ وتتجاوب النار التى خلق منها العالم مع النار التى يتخلق منها فينيق الإله ، كلما تفتت رمادا . ويتجاوب الغوص فى الماء مع الهبوط إلى باطن الأرض ليصبح عودة إلى الأم ـ الرحم ، ورغبة فى التخلق . وعندئذ يتجاوب باطن الأرض ـ المنطوى على النار ـ مع عنصر النار الذى تتخلق منه الآلهة خارج الأرض ؛ فيتجاوب الداخل والخارج ، مثلما يتجاوب الماء والتراب ، عندما يتحول كلاهما إلى عنصر للذكورة والأنوثة معا ، ومثلما تتجاوب نار الأرض مع نار السماء فى الصاعقة الخضراء . وتتجاوب الريح مع بقية العناصر . تنطوى ـ مثلها ـ على نفس النقيضين ، فتؤدى إلى الدمار مثلما تؤدى إلى الخلق ، فتصبح مقابلا للنار وقرينا لها . وعندئذ يصبح الحضور فى «الرياح التى تطفئ ، الرياح المضيئة » (ص ٤٧١) وجها آخر للحضور «فى موكب الصاعقة المضيئة . فى موكب الصاعقة الخضراء » . (ص ٣٦٨) .

وعندما تصبح علاقة مهيار بهذه العناصر علاقة اتصال ، يحدث لون من تبادل الصفات بينها وبينه . إنه يعكس عليها ثنائيته المتعارضة على مستوى التزامن والتعاقب ، وتعكس عليه العناصر ـ بدورها ـ ما تنطوى عليه من تناقض ، فتتجاوب دلالة الخلق والتدمير ما بين مهيار والعناصر ، ليصبح هو إياها وتصبح هى إياه .

٢ ـ ٤

ويتحد مهيار ـ أول ما يتحد ـ بالنار . يجتاح ـ مثلها ـ الأشياء والكائنات ، عنصراً من عناصر الدمار ، لكنه يغدو ـ مثلها ـ عنصراً من عناصر الخلق ؛ فيتخطى عالما يحرقه ويحترق معه ، ليخلق عالما فتيا يبعث فيه من جديد . ولكن النار ـ فى مهيار ـ لا تنطوى على هذه الثنائية البسيطة ، إنها تتعقد وتصبح جماعا متجاوبا من الدلالات المتداخلة ، وتنطوى على تضاريس متباينة تباين القناع نفسه . إن نار مهيار ، أشبه بتلك النار التى تحدث عنها باشلار Gaston Bachelard ، نار حميمة وكونية : «تحيا فى قلوبنا مثلما تحيا فى السماء ، تنبعث من أعماق المادة لتمنح نفسها بدفء الحب ؛ أو تغوص فى المادة راجعة إليها ، لتبقى كامنة حبيسة ، مثل الكره والانتقام . وهى الظاهرة الوحيدة ـ بين كل الظواهر ـ التى يمكن أن نعزو إليها ـ تحديدا ـ القيم المتعارضة للخير والشر ، فنراها مشعّة تذكو فى النعيم ، متلظية تلهب فى الجحيم . إنها رقيقة معذبة ، تملأ معدتنا بما تنضجه من طعام ، وتملأ رؤانا بما تحمله من نبوءة ... فهى القداسة التى تحرسنا وتفزّعنا ، وهى الخير والشر فى آن . ولأنها تنطوى فى ذاتها على تناقضات فهى أحد مبادئ التفسير الكونى . »[٢٠]

ومثل نار باشلار ، تجمع النار ـ فى قناع مهيار ـ ما بين التناقض والتجاوب ، فتجمع ما بين الازدواج والتوتر . ولذلك يتعارض النقيض مع نقيضه ويحتويه فى نفس الوقت ، وتزدوج المكونات وتتعارض لتتجاوب ـ رغم ذلك ـ تجاوب المرايا المتقابلة . وفى هذا الإطار تتجاوب نار المعرفة التى سرقها بروميثيوس مع ثمار المعرفة التى اقتطفها آدم ـ كما قلت منذ قليل ـ وتتجاوب نار المعرفة التى اغتصبها بروميثيوس مع نار التمرد الذى أعلنه إبليس المخلوق من نار . وتتجاوب النار التى خلق منها العالم مع النار التى تحرق فينيق . وتتجاوب كلتا النارين الأخيرتين مع نار بروميثيوس لتزدوج ـ فى الدلالة المركبة ـ رمزية المعرفة المقترنة بالتمرد ورمزية الخلق المقترنة بالتدمير . وعندما تزاوج النار بين المعرفة والفعل فى سرقة النار الإلهية (ومن ثم تنفى سطوتها على مستوى الفعل ، وتقهر غموضها على مستوى المعرفة) فإنها تزاوج بين الخلق والتدمير ، فتجعل من بروميثيوس وجها آخر للفينيق ، ذلك الإله الذى يدمّر نفسه بالنار ليخلقها مرةً أخرى ، فكأنه يتمرد على عجزه لينفيه ، ويدمر ما هَرِمَ من بعضه ليبتعث ما هو فتيٌّ من كله .

والموت النارىُّ ـ فى هذا السياق ـ عودة إلى النقاء ، وولادة جديدة من رحم النار الذى يقابل رحم الأرض ـ الأم . نفى للدنس ، واستعادة للجوهر الأنقى . إن النار تأكل كل ما يقبل الفساد والموت ، لكنها تبعث كل ما كان نقيا ، فتجعله أشد صفاء ، عندما تخلصه من شوائبه ، وتجعله مخلّدا ، لأنها تنفى عنه كل ما يقترن بالفناء . لذلك دخل هرقل مُحرقته الهائلة التى صنعها بيديه ـ كما لو كان مضطجعا فى وليمة مزدان الجبهة بأكاليل الزهور ـ ليستصفى عنصره الإلهى الخالص[٢١] . وكذلك يخرج الفينيق من النار التى انبعثت من رماده ، بعد أن نفت النار عنه كل ما يخامره من أو شاب الفناء . وكذلك اختار أمبدوقليس ـ الفيلسوف الإنسان ـ الموت الذى يصهره ويمزجه بالعنصر النقى ـ النار ـ عندما ألقى بنفسه فى بركان أطنه[٢٢] . وعندما يُستصفى الجوهر الأنقى من النار ـ على هذا النحو ـ يبقى فتيا متوهجا لا ينطوى على سكون أو ثبات ، بل ينطوى على الحركة والتخلق الدائم . ذلك لأن النار ترتبط فيما ترتبط به من دلالات ـ بالرغبة فى التغير ، والإسراع بعجلة الزمن ، والرغبة فى أن تصل الحياة إلى اكتمالها . ولكن الاكتمال قرين شمس نار أخرى ـ لا تتوقف عن الحركة فى زمن الصيرورة .

وأول الدلالات (النارية) جذبا للانتباه ـ فى مهيار ـ التمرد ، الذى تندلع ناره لتحرق المألوف الساكن ، وتسعى إلى معجزة لا تكتمل ، لتقيم عالما متغيرا ، دون أن تقنع بأنصاف الحلول :

وجه مهيار نارٌ
تحرق النجوم الأليفه . (ص ٣٤٥)

* * *

يضربنا مهيار
يحرقُ فينا قشرة الحياة
والصبر والملامح الوديعة . (ص ٣٣٧)

* * *

وإلى معجزة لم تكتملْ
أتخطى عالما تحرقه
أغنياتى وأمدّ العتبة . (ص ٤٢١)

* * *

أغنيتى فى اللهب الوردىّ :
الكل أو لا شئ . (ص ٣٩٢)

* * *

ولكن نار مهيار التى تزاوج بين نار التمرد ونار المعرفة ، فتزاوج بين «الفعل» و«الوعى» تظل – فى جانب منها – ناراً علوية ، قرينة معرفة مطلقة ، ترتبط بأسرار الخلق وليس بقوانين **المخلوقين** ، وتتسرب فى أسرار العناصر وليس فى طرقات المدن . لكنها **تعود** – فى جانبها الآخر – لتهبط من عالمها العلوىّ إلى العالم الأرضى ، عالم البشر ، **فتتقدم** نحو المدنية ، لتعكس وجه الحضور «**وأرض المسافات فى ناظر المدينة**» ، لتصل بها إلى «**أرض الشفافية الحائرة**» . (ص ٤٨٢) و«الفعل» – عند هذا المستوى – فعلٌ كونىٌّ . يتجلى فى الشعيرة الطقسية من منظور الحلم وليس من منظور الواقع . ولا يتولد – شأنه شأن المعرفة – نتيجة حركة البشر ، وإنما نتيجة حركة التعارض فى العناصر التى يتكون منها ، أو يتحد بها ، مهيار ، فيهبط «الفعل» من الأعلى إلى الأدنى ، مثلما تهبط البشارة والنبوءة من السماء . ولذلك تظل «أسرار» النار أسراراً قصية متأبية ، محجوبة وغريبة ، تحتاج إلى من يهبط بها من عالم الآلهة إلى عالم البشر. **فيظهر** مهيار ، فى صورة بروميثيوس ، هابطا من الأعلى إلى الأدنى ، ولكنه لا يحقق هبوطه بالنار إلا بعد سرقة الآلهة ، أى بعد «الخيانة» و«الرفض» الذى يقترن بالسقوط .

وعند هذا المستوى تتحول الدلالة البرومثية (بروميثيوس) فى مهيار إلى دلالة إبليسية ، لتصل النار ما بينه وبين إبليس «الرجيم» فى مقارفة المعصية الأولى ، فينقلب مهيار إلى «**هذا الرجيم**»[٢٣] الذى يعبر «**الطريق الرجيمة**» (ص ٤٢٣) ، طريق النار ، تلك التى لا يملك – إزاء اختياره الرفض – طريقا غيرها :

ماذا ، إذن ليس لك اختيار
غير طريق النارْ
غير جحيم الرفضْ . (ص ٤٣١)

ولكن مهيار يتجاوز طريق الشيطان «الرجيم» ليتحول إلى بروميثيوس مرةً أخرى ، فيصل – عبر «الطريق الرجيمة» – إلى مرحلة قتل الآلهة بالنار التى سرقها ، فيتجاوز الآلهة والشيطان معا ، ويستبدل بالآلهة القديمة – عبر النار – آلهة جديدة :

اليوم حرقت سراب السبت سراب الجمعة
وبدلت إله الحجر الأعمى وإله الأيام
السبعة . (ص ٤٢٥)

وعندئذ تتلهب النار التى اغتصبها مهيار ، لتجعل منه عنصراً مضيئا يرتبط بالمعرفة الهابطة – عبر خيانته – إلى الأرض :

أعيش بين الغيم والشرارة
فى حجر يكبر ، فى كتاب
يعلم الأسرار والسقوط . (ص ٣٦٦)

* * *

وحيرتى حيرة من يضيئْ
حيرة من يعرف كل شئْ (ص ٣٦٧)

وتنتقل – من خلاله – «**الشفرة اللامعة فى جحيم الإله**» (ص ٣٨٠) لتصبح «**رمحا من الضوء**» (ص ٤٣٧) مصباحا وقنديلا يتوهج «**فى العيون المطفأة**» (ص ٣٣٥ . ٣٤٢) وشمسا تقيم فى العيون لتجعلها «**ترى الضوء كل الضوء**» (ص ٤٦٤) .

وعند هذا المستوى يغدو مهيار العنصر النارى **المضيئ** نقيضا مدمراً لكل ما هو **معتم** ، فتتعارض الشمس التى تقترن بتوهج المعرفة المغتصبة مع القمر الذى يقترن بالليل المعتم ، **فيمثّل الفعل المحبط والجهل الأليف** . ويتحول مهيار إلى شمس فاعلة ، تقترن بالتغير والتحوّل ، مثلما **يتحول حضوره** الشمسى إلى نفى للقمر **وقتل** له :

أعيش خفية فى أحضان شمس تأتى (ص ٣٥٦)
وأنا موت القمر (ص ٤١٨)

ويتحول موت القمر – بدوره – ليصبح تجليا آخر من تجليات قتل الأب – الإله للحصول على المعرفة ، فيقترن القمر بالعنقاء المشعوذة – الطائر النارى المزيّف – ويقترن مهيار بطائر يناقض العنقاء المشعوذة . هو السمندل ، الطائر الذى يستلذُّ بالنار ، ولا يحترق بها :

قاتل القمر أنا ، قاتل العنقاء المشعوذة ، أركب صهوة
السمندل وأتنشق الجمر (ص ٥٣٠)

وعند هذا البعد الدلالى يصبح قتل القمر قرين الحصول على الضوء ، وتشرب النار ، فيرتبط فعل القتل بالفعل الخلّاق وتولد الخصب وتورّد البكارة :

حين قتلت القمر المغطىّ بالسحر والدخان
دخلت فى أغوارك المضاءة
بالعشب والبراءة
قربّت وجه العالم البعيد[٢٤] . (ص ٤٥٤)

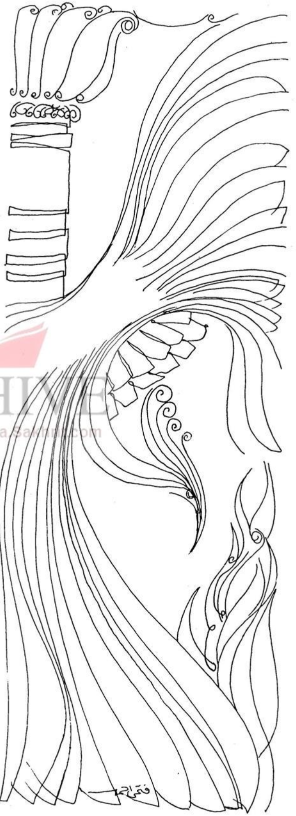
وهكذا نواجه تحولا آخر من تحولات مهيار النارية ، ونرتد – مرةً ثانية – **إلى التمرد والرفض اللذين يسمان مهيار** ، **فيصل كلاهما** – عبر النار – بينه وبين كل الرافضين المتمردين . («الذين يلغمون قشرة العالم ، المليئون بالجمر ، المليئون كالجمر ، الذين يغتصبون ... هؤلاء سميتهم بأسمائى» «ص ٤٠٦ ») **ونعود – مرة أخرى – إلى اقتران المعرفة والفعل وتجاوب كليهما مع ثنائية السقوط والقيامة ، التى تصبح – بدورها – موازية لثنائية الخلق والتدمير ، بشرط أن نفهم السقوط باعتباره خيانة لا مفر**

منها لتنشق النار ، وجريمة لا مناص منها كى **يظل مهيار** «**أمينا للضوء**» ؛ **فيجعل العالم** «**ساحرا ، متغيرا ، خطرا**» . **باختصار يعلن** «**التخطى**» .

والقيامة ـ على هذا النحو ـ قرينة الخلق والولادة الجديدة . وكما لا تتم القيامة دون خيانة ـ أو سقوط ـ كذلك الخلق لا يتم دون تدمير ، والولادة الجديدة لاتتم دون افتداء أو تضحية . لكن التضحية ـ هذه المرة ـ تأخذ شكلا مختلفا ، يقترف به الإله الابن الفعل فى داخله ، فيحرق نفسه بالنار مثلما ساهم فى احتراق الإله الأب . وعند هذا المستوى الدلالى ينتقل الفعل من ثنائية **الإله الاب/الإله الابن** إلى ثنائية ذاتية بين **إله قديم/إله جديد** ، داخل نفس الرمز . والإله القديم ـ فى هذه الثنائية الأخيرة ـ يدخل نار التحول والتغيير ليتطهر فيها ، نافيا ما هَرِمَ منه ، باعثا كل ما يمكن أن يتخلق منه ، فيدمّر نفسه بالنار ليخلقها بالنار . وعندئذ يتحد مهيار بالعنقاء التى تحرق نفسها لتجدد نفسها ، فيتحد بالفينيق ـ ذلك الطائر الإله . وقد صاغته ـ مكتملا ـ قصيدة «**البعث والرماد**» فى ديوان يسبق مباشرة «أغانى مهيار الدمشق» .

٢ ـ ٥

وفينيق[٢٥] Phoenix - phenix ـ فيما يقال ـ طائر مصرى أسطورى ، أجمل ما تكون الطيور . كان يظهر ـ فى مصر ـ مرة كل خمسة قرون ، قادما إليها من أعماق جزيرة العرب ، ليحل فى هليوبوليس . (معبد رع ـ الشمس) وهو فريد فى نوعه ؛ إذ يبنى مُحْرَقة موته بنفسه ، ويشعل فيها النار بحركة جناحيه ، حتى إذا احترق واستحال رمادا ، نهض ـ مرةً أخرى ـ من رماده ، فتيا مخلّدا[٢٦] . والفينيق ـ على هذا النحو ـ رمز مزدوج يجمع بين النقيضين اللذين ينطوى عليهما عنصر النار . يضاف إلى ذلك أنه ينطوى ـ ذاتيا ـ على عنصرى الأنوثة والذكورة المنفصلين فى غيره من آلهة الولادة الجديدة ، مثل تموز / عشتار ، وأوزيريس / إيزيس ، وأدونيس / أفروديت[٢٧] .



ومن المهم أن نلاحظ أن رمز الفينيق هو أول الرموز التى اقتحمت شعر أدونيس الشاعر ـ على أحمد سعيد وليس الرمز ـ وسيطرت على ديوانه الأول (من أعماله الكاملة) . قد نفسّر ذلك ـ من ناحية ـ بأن أدونيس وقع على رمز الفينيق فى شعر المعلوف ، وأعجب به فألح عليه . وعلى النار ، إلحاحاً بينا ، ولكن هذا التفسير لا يحل مشكلا ، ولا يضيف شيئا سوى معلومة تاريخية ، إن صحّت . وقد نفسّر ذلك بأن النار هى أصل الكون والمادة الأولية التى تتحكم فى «**التحولات**» التى ينتقل بها كل عنصر إلى الآخر من عناصر الكون الثلاثة الكبرى وهى النار والماء والأرض (التراب) ، فيما تقول فلسفة هرقليطس[٢٨] . وقد نقول ـ مع باشلار ـ إن النار هى الموضوع الأول الذى ينعكس عليه العقل الإنسانى ، وأن اقتحام الإنسان لها هو الذى ميزّ ، تحديدا ، ما بين الإنسان والحيوان[٢٩] . ولكن هذا التفسير ـ رغم طرافته ـ لا يبرر ما نجده عند أدونيس من تجاوب بين العناصر الأربعة ، ومن ظهور لافت لعنصر لماء الذى لا يقل أهمية عن النار ، خصوصا أن الماء هو العنصر الذى ترتبط به الدلالة الرمزية لأسطورة أدونيس الذى تسمّى به على أحمد سعيد الشاعر نفسه . وربما كان الأكثر قربا إلى سياقات النص أن

نفسر غلبة النار فى الديوان الأول «أوراق فى الريح» بوصله بسياق الدواوين اللاحقة عليه، فنبحث - من ثم - عن تفسير يصل ما بين «الفينيق» و«أدونيس» فى علاقة رمزية

وعلينا - عندئذ - أن نسترجع التجاوب الذى أشرت إليه بين العناصر من ناحية، ونصل بين هذا التجاوب الذى لاحظناه والتاريخ الأسطورى الذى جعل هزيود Hesiod يقول إن أدونيس كان ابنا لفينيق[٢٩]. هذا التفسير يصل بين أدونيس والفينيق على مستوى الدلالة الأسطورية، ويجعل الشاعر (على أحمد سعيد) الذى سمى نفسه باسم الرمز - الابن (أدونيس) أميل إلى العودة إلى الأصل والارتباط بالرمز - الأب (فينيق).

وإذا انتقلنا من رمز الأسطورة إلى واقع الشعر بدهتنا ملاحظة مؤداها أن أدونيس الشاعر (على أحمد سعيد) عندما يرثى أباه، الذى مات محترقا، لا يجد لأبيه رمزاً أنسب من الفينيق، بل يعاكس الإشارة الدينية (الإسلامية) إلى إبراهيم النبى وينفيها ليحل محلها أسطورة الفينيق:

يا لهب النار الذى ضمّه
لا تكُ بردا، لا ترفرفْ سلامْ
فى صدره النارُ التى كوّرت
أرضا عبدناها وصيغت أنامْ
لم يفن بالنار ولكنه
عاد بها للمنشأ الأول
للزمن المقبل
كالشمس فى خطورها الأولِ

تأفل عن أجفاننا بغتةً
وهى وراء الشمس لم تأفل (المجلد الأول ص ١١٧)

ومن السهل أن نلاحظ - فى البيت الأول - أن الإشارة القرآنية - «قلنا يا نار كونى بردا وسلاما على إبراهيم» (الأنبياء / ٦٩) تنفى نفيا متعمدا، ليتأكد عنصر النار الذى يرتبط بالخلق المتجدد فى الفينيق، وتستبق الخصائص المدمّرة للنار لتستخلص منها الدلالات الموجبة للخلق. ولذلك يعود الأب، بالنار، إلى المنشأ الأول فيصبح خلقا متجددا، مثل الشمس التى يتحد بها مهيار، تغيب فى الليل لكنها تعود فى الصباح، تماما مثلما يغيب الأب ليعود مجدّدا فى هيئة الابن.

ويتغير عنصر النار - فى الديوان الثانى لأدونيس «**أوراق فى الريح**» - ليقترن بحركة جيل جديد يتمرد على القديم. وهنا يتحد الخاص بالعام، أو يتم التعبير عن المفرد بصيغة الجمع - لو استخدمنا لغة ادونيس الشاعر. إن هذا الجيل الذى يصبح جمعا لمفرد:

يرفض، يرفض أن يرق
إلا حرّقا. (ص ٢٢١)

ويسعى إلى ثورة فى الصميم، ثورة تكتب تاريخا جديدا بالنار والرماد:

سنكتبه بالضياء ونكتبه بالسّواد
ونكتبه بالرمادِ (ص ٢٣٨ - ٢٣٩)

وعند هذا التحول يقترن البعث بالرماد، عبر مستويات متعددة، ويبرز الفينيق مكتملا كرمز شعرى، لأول مرة، فيسيطر على قصيدة بأكملها، هى قصيدة «البعث والرماد» التى تتحول - فى جوانب منها - إلى ابتهالة طقسية لهذا الإله - الأب:

فينيق حِنّ واتئِدْ
فينيق مُتْ، فينيق مُتْ
فينيق ولتبدأ بك الحرائقُ
لتبدأ الشقائقُ
لتبدأ الحياةُ،
فينيق يا رمادُ يا صلاةُ. (ص ٢٦٣ - ٢٦٤)

ومن السهل أن نلاحظ أن العلاقة بين **الإله - الأب والإله - الابن** ليست هى نموذج العلاقة **البرومثية** (بروميثيوس) وإنما هى نموذج آخر يتصالح فيه الإله الأب مع الإله الابن، ليصبح التحول بينهما أقرب إلى الدورة الطبيعية التى لا تتوتر عناصرها. ومن الممكن أن نلمح - فى هذا النموذج المتحول - بعض مكونات الوعى الأسطورى للشيعة المسلمين عن القبس الإلهى (النار) الذى ينتقل من النبى إلى على. ومن على إلى الأئمة من بعده[٣٢]. ولكن انتقال هذا القبس - أو النار - يتم فى شكل أقرب إلى الحلول. مما يسمح بامتزاج عناصر من التصوف وصلت بين النار والحلول فى أسطورة الحلاّج[٣٣]. وحوّلت الحلاج نفسه ليصبح - فى عينى أدونيس الشاعر - شكلا آخر للفينيق. خصوصا عندما يتم التركيز على ريشة الحلاج «**المنفوخة الأوداج باللهيب**». وكوكبه الطالع من بغداد. حيث:

النار فى عينيك
مجتاحة تمتد للسماء. (ص ٥٠٦)

إن هذا الحلول هو نموذج العلاقة بين فينيق - الأب - وأدونيس الابن، ولذلك تختفى - مؤقتا - **علاقة التعارض** بين الإله الأب / الإله الابن، فى نار بروميثيوس، وتحل محلها علاقة **الإبدال** الاستعارية، حيث يحل طرف محل طرف آخر. ولذلك يتحد الإله الابن (أدونيس) بالإله الأب (فينيق):

فينيق سر مهجتى
وُحِّد بى، وباسمه عرفت شكل حاضرى
وباسمه أعيش نار حاضرى. (ص ٢٦٧)

فيصبح هذا الاتحاد علامةً على التولّد؛ إذ يموت الأب ليبعث فى الابن، ويصبح حضور الابن علامة على دورة جديدة من التخلّق للأب نفسه:

صار شبهُ الرماد، صار شرراً

والغابر استفاق من سباته
ودبّ فى حضورنا . (ص ٢٦٨)

وإذا تركنا «البعث والرماد» ــ فى ديوان «أوراق فى الريح» ــ وعدنا إلى الديوان التالى ، مباشرة ، وهو «أغانى مهيار الدمشقى» لاحظنا التبادل اللافت بين صفات مهيار وصفات الفينيق . ولا غرابة فى ذلك ، فالعلاقة بين مهيار وفينيق علاقة نارية ، وهى ، تخصيصاً ، علاقة الأسطورة التى تؤكد التولد الذاتى للأصل ، فيتحقق فيها النقيضان ذاتيا ، داخل نفس الإله الذى يصبح الابن والأب معا . إن مهيار ــ بعبارة أخرى ــ مثل فينيق «**يخلق نوعه بدءا من نفسه ــ لا أسلاف له وفى خطواته جذوره .**» (ص ٣٣٠) .

ولكن العلاقة بين مهيار والفينيق علاقة مزدوجة . تقوم ــ فى جانبها الأول ــ على الاتحاد . وتقوم ــ فى جانبها الثانى ــ على الانفصال . ولكن يظل الجانبان مترابطين ترابط النار التى تصل بين الأشياء . وفى جانب الانفصال تتحول كلمات مهيار إلى ابتهالات طقسية متدرجة الإيقاع ، أعنى أنها تبدأ ــ أولا ــ بالانتظار :

أنتظر الله الذى يجىء
مكتسيا بالنار . (ص ٣٧٩)

ثم يتحول الانتظار ليصبح استدعاءً واستحضارا :

أيقظ لنا ، يا لهب الرعد على التلالْ
أيقظ لنا فينيق ــ (ص ٤٧٧)

ثم تتحول الابتهالة إلى مفتتح أداء طقسى يشبه قربانا يؤديه مهيار باسم الفينيق :

باسم رب يخط كتابة
فى كهوف العذاب العتيقْ
أرفع هذا الحريق

أبدأ هذى الجنازة (ص ٤٢٦)

ثم تختفى الابتهالة ويحل محلها الأداء الطقسى نفسه . فتتحول العلاقة بين مهيار والفينيق إلى علاقة اتحاد . فيتقمص مهيار الفينيق . ويحل الفينيق فى مهيار ليصبح الأخير تجليا من تجليات الإله القديم . ويموت مهيار ــ فى هذا الأداء ــ كى يبعث بالنار . تماما مثل فينيق :

الله ما أجمل أن يضيع بى وجهى وأن أضيعْ
ممتلئا بالنارْ
يا قبر يا نهايتى فى أول الربيع . (ص ٣٦٤)

ولكن موت مهيار ليس بعثا له وحده بل ولادة جديدة لكل من حوله . و لذا تجتاح النار التى تصل بينه وبين الفينيق كل شئ لتخلق من القديم جديدا . ومثلما يتحول الفينيق القديم إلى طائر فتى ينبعث من رماد احتراقه ، يتحلل العالم القديم ــ حول مهيار وفيه ــ إلى رماد ، لكن الشرر المتطاير من احتراق مهيار يشعل نار الحضور فى العالم :

أفتح بابا على الأرض ، أشعل نار الحضورْ
....
خالقا لليالى الحبالى
وطنا من رماد الجذورْ
....
حارقا مومياء العصور . (ص ٣٧٥)

وعند هذا الحد تتحول الابتهالة الطقسية التى كانت تبشيرا بمقدم الفينيق لتصبح تبشيرا بمقدم مهيار الذى يصبح احتراقه علامة على التجدد ، وشعيرة من شعائر حرق الآلهة :

لاقيه يا مدينة الأنصار
بالشوك أو لاقيه بالحجار
وعلق يديد
قوسا يمر القبر
من تحتها ، وتوجّى صدغيه
بالوشم أو بالجمر ــ وليحترق مهيارْ . (ص ٣٤٠)

٢ ــ ٦

إن الصلة بين «فينيق» و«مهيار» وجه آخر من الصلة بين «مهيار» و«أدونيس» ، أعنى وجها تتداخل فيه مكونات عنصرى «النار» و«الماء» فى علاقات دالة ، تتجاوب مؤكدة ازدواج الخلق والتدمير داخل قناع مهيار . إن «فينيق» الإله ــ الأب عندما تدمّره النار ، موحّدة بينه وبين «أدونيس» الإله ــ الابن ، يتحول إلى **حرائق** مثلما يتحول إلى **شقائق** :

فينيق ، ولتبدأ بك الحرائق
لتبدأ الشقائق .

ويعكس دمار الأب وتخلّقه ــ عند هذا المستوى ــ دمار الابن وتخلّقه ، عندما يمر الابن بنفس الدورة ، ولكن بتجليات أخرى . ولذلك فإن **الشقائق** التى تزهر من احتراق الفينيق وتنبت من رماده ــ فى قصيدة «البعث والرماد» ــ ليست سوى الزهور التى تبرعمت من جراح أدونيس الإله الجميل الذى مزّقه خنزير برىٌّ . إنها ــ فى الحالتين ــ نبت يمزج لونه بين لونى الدم والنار ، فيوحّد بين الشقائق التى تنبثق من الرماد والشقائق التى تنبت من دماء أدونيس الممزّق . والكلمة اليونانية للزهرة التى تنبت من دماء أدونيس anémoné مشتقة من anemos النسّم والريح ، فترتبط بنسمة الخلق المجدِّدة ، والتلاقح بين الزهور ــ غبار الطلع . ويقرن فريزر بين هذه الزهرة (الأنيمونى) «**وشقائق النعمان**» ، جاعلا منها شيئا واحدا[٣٤]

وإذا تابعنا فريزر – فى اهتمامه بترابطات الأسماء – وأضفنا إلى ذلك ما ذكره من أن اسم **«أدونيس»** ليس سوى تحريف لإحدى صفات الإله السومرى تموز[٣٥] – أى **ابن المياه العميقة** فى السومرية – لاحظنا – فى شعر أدونيس مرةً أخرى – ذلك الترابط ما بين العناصر – عبر الأسماء ومصاحباتها اللغوية ؛ إذ تصل **«الشقائق»** بين **«حرائق»** فينيق الأب و**«دماء»** أدونيس الابن ؛ فتصل بين النار والماء ، وتصل كليهما بالأرض – الرماد ، التراب التى تنبت فيها **الشقائق** . وتغيّب الأرض – كالرحم – الإله القتيل (أدونيس) لتبعثه مرة أخرى فى الربيع الذى يقترن باسم سلفه السومرى تموز . ولذلك تصبغ دماء أدونيس مياه الأنهار والبحار بلونها القرمزى – فيما تقول الأسطورة . وبقدر ما تصل **«الشقائق»** بين **«الماء»** و**«النار»** و**«التراب»** – على هذا النحو – تصل بينها وبين **«الريح»** التى تحمل غبار الطلع ، والتى تقترن نسمتها الخالقة بزهرة **«الأنيمونى»** التى ليست – بدورها – سوى **«شقائق النعمان»** أو قطع الدم .

ولعل هذا كله يبرر التبادل والتجاوب بين «فينيق» و«تموز» أو «أدونيس» ، فيبرر علاقات المماثلة والمجاورة التى تصل بينها . إنه تبادل وتجاوب عنصرين فاعلين فى الكون – الماء ، النار – تربط بينهما الأساطير بعلاقات متعددة الأبعاد[٣٦] ، وأعنى علاقات تشكل سياقا آخر تتفاعل معه العناصر الأساسية فى سياق قناع مهيار . ورغم أن اسم «أدونيس» الإله لا يرد – فى «أغانى مهيار» – مثل اسم «الفينيق» الذى يتكرر ، فإن أدونيس الإله يظل حاضرا مقترنا بالمياه ، التى تفضى سياقاتها إليه .

وتتنوع ملامح الحقل الدلالى للماء فى قناع مهيار ، فتصل هذه الملامح بين المطر والغيم والغمام والسحاب ، وتربط بين الموج والشلال والبرق والرعد والصاعقة ، وتقارب بين السفينة والطوفان ، لتصل بينها وبين الشراع والسفر ، وتجاوب ما بين أعماق البحار ، حيث ينبثق الإله من الماء ، وما بين أعالى السماء ، حيث يهبط الإله مع المطر . وتتعارض حزم العلاقات فى الحقل الدلالى للماء ، فتعكس تعارض الأدنى مع الأعلى ، والداخل مع الخارج ، والسكون مع الهياج ، والمد مع الجزر ، والسفر مع الإياب ، والضوء مع الظلمة ، والذكورة مع الأنوثة ، وتعكس – بذلك – تعارض فعلى الخلق والتدمير ، وتقابل الحياة مع الموت ، وتباين دورة الفصول . وتتجاوب – فى نفس الوقت – حزم العلاقات ، فتتناغم بين مكونات الحقل الدلالى للماء ؛ فتوازى بين الطوفان والمطر ، والشراع والموج ، ورحم المياه وعذرة الشجر ، وبرك الدموع وجثة المطر ، وشجر الأعماق والجرس النائم فى المحار ، ومغاور الكبريت وأعماق البحار . وتوازن – بعد ذلك – بين تعارضات المد / الجذر ، والداخل / الخارج ، والغياب / الحضور ، والسكون / الهياج ، وتعارضات السفر / الإياب ، والموت / الحياة ، والجدب / الخصب ، والقبول / الرفض .

وتزدوج حركة مهيار الأدونيسى وتتعاكس ، مثل حركة الماء . إنه يقبل من الأعلى إلى الأدنى ؛ من السماء إلى الأرض ، كالغيم لا يرد ، وكالراية المعلّقة :

بجفون السحاب المشرّد والمطر الفاجع . (ص ٤٢٠)

فيتحول ، مثل المطر ، إلى قوة تدمير تنفى الجدب ، لكنها تظل قوة باعثة للخصب ، ذلك لأن السماء :

رفعت باسمه سقفها الممطرا
ودنت كى تدلّى[٣٧]
وجهه ، فوقنا ، جرسا أخضرا . (ص ٣٤٣)

لكن مهيار – فى نفس الوقت – ينبثق من الأدنى إلى الأعلى ؛ من أعماق البحر إلى سطحه ، ويندفع من البحر إلى الأرض كالموجة أو الطوفان .

وعلاقة مهيار بالبحر علاقة متعارضة . إنه – من ناحية – **«يهبط بين المجاذيف بين الصخور»** (ص ٢٣٨) ليظل – وحده – البذرة الأمنية الساكنة فى قرار المياه . لكنه يخرج من البحر **«من رئة البحر»** (ص ٣٧٩) أسمر مليئا بغبطة الفهد ، ليتسع حضوره فيصل بين الأرض والسماء ، وينتقش فيهما وفى ما بينهما :

«مزدوج أنا ، مثلث ، أنقش وجهى على الريح والحجر ، أنقش وجهى على الماء ، أسكن فى ثقبة الأفق ، أسكن فى الأفق ، وعلى جبينى قناع من الموج ، والبحر توأمى وشبيهى .» (ص ٤٥٠)

وعند هذا الحد يتحول مهيار ، ليصبح خالقا ، متعاليا ، يقدر أن ينقل البحر من مكانه ، وأن يعلن بعث البحار ، وأن يتيح للبحر أن يتنهد وأن يرقص ، ويضرب بعصاه الصخر فينبجس الماء معلنا الطوفان وسفر التكوين .

إن هذا العنصر المائى – فى مهيار – يصل بينه وبين أدونيس وتموز . تصل حركته بين المدّ والجذر بغيابهما وحضورهما بين الخصب والجدب . ويوازى النخيل – والثمار المصاحبة لحركة الماء فى خطى مهيار – الربيع التموزى المرتبط بصحوة أدونيس الإله القتيل . ولكن أدونيس – فى مهيار – أقوى من تموز ؛ ذلك لأن الصلات التى تصل بين مهيار والأسطورة الإغريقية أقوى من الصلات التى تصل بينه وبين الأسطورة السومرية[٣٨] . وعندما يحدثنا مهيار عن نفسه قائلا :

أنا ذاك الغريق الذى تصل جفونه
لهدير المياه . (ص ٤٢٣)

فإنه يبتعث فينا ذكرى أدونيس أكثر من تموز ؛ ذلك لأن غوصه فى الماء – الرحم أقرب إلى الهبوط **الأورفى** (أورفيوس) للعاشق الذى يتدحرج فى عتمات الجحيم ، منه إلى الهبوط التموزى إلى عالم **إيرشكيجال**[٣٩] . وعندما يدخلنا مهيار فى عالم الرؤيا لنراه فى طقس الخلقة :

ودخلت فى طقس الخليقة فى
رَحم المياه وعُذْرةِ الشجَرِ
فرأيتُ أشجارا تر اودنى
ورأيت بين غصونها غُرفا
وأسرّةً وكوىً تعاندنى ،
ورأيت أطفالا قرأت لهُمْ
رَمْلى ، قرأت لهم
سُوَرَ الغمام وآيةَ الحجَرِ
ورأيت كيف يسافرون معى
ورأيت كيف تُضِئُ خلفهمُ
برئُ الدّموع وجُثّة المطر . (ص٤٥٧)

فإننا نرى فيه أدونيس أكثر مما نرى تموز ؛ فآية مهيار هى الحجر (النارى) الذى يذكر بأورفيوس ، ذلك العاشق الذى يتدحرج حجرا . والماء الذى يشتعل حول مهيار «جدرانا من اللهب» يقود إلى نار الفينيق التى تتسرب فى «سور الغمام وآية الحجر» فتسطع مع الأطفال (المستقبل) و«تضئ خلفهم» . وعندما يموت مهيار ، ليبعث من جديد ، فلا يبقى له :

فى روعة الصباحْ
إلا دم فتىّ
يجرى مع السماءْ (ص٤٩١)

فإنه يظل أدونيس أكثر منه تموز . وحتى عندما يزدوج بالمسيح ، أو يتحد معه ، فى فعل التضحية فإن جراح عروقه (الرجيمة) تظل تقودنا إلى العنصر النارى فيه ، فتصل بين الحضور الأدونيسى الذى لا تفارق ماءه نار الفينيق .

ولهذا كله يظل مهيار — فى جانب منه — مزدوجا ؛ يتماثل فيه عنصر الماء مع عنصر النار ، ويتجاور فيه أدونيس (الإله — الابن) مع فينيق (الإله — الأب) . وينتج عن هذا التجاور والتماثل تجل جديد من تجليات مهيار ؛ أعنى تجليا يجاور بين عنصرى الماء والنار ، ليصل بينهما وبين بقية العناصر ، فيبدو مهيار أقرب إلى إله من آلهة أساطير الخلق :

يأخذُ من عينيهْ
لألأةً ، من آخر الأيام والرياحْ
شرارةً ، يأخذ من يديهْ
من جزر الأمطارْ
جبلّةً ويخلق الصباحْ . (ص٣٤٨)

ولكن يظل الماء والنار عنصرين فاعلين فى قناع مهيار ، لها حضورهما اللافت الذى يصل بين حضور فينيق وأدونيس ، فيصبح هذا الحضور ضفيرةً من الماء والنار ، لا تفارق مهيار :

- أنا التائه الذى يتقدم سيلا ونارا . (ص٤٢٠)
- وأمس دخلت فى طقس الموج وكان الماء لهبى . (ص٣٥٧)
- أعيش بين الغيم والشرار . (٣٦٦)
- عيناى من عشب ومن حريق . (ص٣٦٤)

أعبر فى كتابى
فى موكب الصاعقة المضيئة

- فى موكب الصاعقة الخضراء .(ص٣٦٨)
- وفى خطاى العشب والصاعقة . (ص ٣٧٣)

وعندما يتجاور فينيق (النار) وأدونيس (الماء) فى مهيار — على هذا النحو — يصبح تجاورهما بداية المماثلة التى تدنو بهما إلى حال من الاتحاد ، يشعل معه مهيار «نار الجرح» (ص ٣٥٩) ، ويموت موتهما المعاد بين الماء والنار :

سلاما أيتها الجثة العائمة يا حياتى . واحترق ياجسدى أيها الرؤيا . (ص ٣٧٣)

لينبعث بعثهما المعاد — أيضا :

غدا غدا فى النار والربيع
تعرف أنى قاتل القطيع
تعرف أنى حاضن البذور . (ص ٣٧٣)

٢ — ٧

إن ارتباط الماء والنار — على هذا النحو — هو ارتباط بين عنصرين فاعلين . ولكن بمجرد أن يتماثل هذان العنصران الفاعلان أو يتجاورا فإنهما يبتعثان عنصراً ثالثا له فاعليته الخاصة — وإن ظل منفعلا بهما فى هذا السياق — وأعنى بهذا العنصر الأرض — التراب .

ويتحول مهيار — فى هذا السياق — كالماء إلى عنصر إخصاب كونى . يقتحم الأرض فيطهرها إذ ينفى دنسها ، ويُطفلها إذ تزدهر فيها عطاياه الخصيبة . وبقدر ما يرتبط مهيار — فى هذا السياق — بالذكورة ، ترتبط الأرض بالأنوثة ، فتتحول إلى الأم — الرحم الذى يعود إليه الابن ليغيب فيه كى يبعث منه ثانية . وتأخذ الأرض أشكالا أخرى مغايرة ، زوجة أو بغيا ، لكنها تظل الأنثى التى يتجدد بها الذكر ، والأنثى التى تتجدد بتجدده .

لكن التعارض بين ذكورة مهيار وأنوثة الأرض ليس تعارضا ثابتا أو مطلقا ؛ ذلك لأن مهيار — فى غير حالة — يجمع عنصرى الذكورة والأنوثة فى داخله . وعندئذ يكون بعضه أقرب إلى الأنثى ، خصوصا عندما يتحد هذا البعض بالأرض ، أو «يلبس جلد الأرض» فيعانى — مثلها — من تقلب حالات الخصب والجدب . ويكون بعضه الآخر أقرب إلى الذكورة ، عندما يتحد هذا البعض بالنار التى نستصفى ، والتى تبدو — فى بعض جوانبها — أقرب إلى عنصر الذكورة الذى يقتحم الأشياء مخصبا لها . إن هذا الازدواج ، فى طبيعة مهيار ، يجعله قادرا على التولد الذاتى ، مثل الفينيق ؛ ذلك لأن تفاعل عناصر الخلق يمكن

أن يتم فى داخله . كما أن هذا الازدواج نفسه يجعل مهيار قادرا على التولد فى غيره ، وبواسطة غيره ، عندما تتصل بعض عناصر الخلق من داخله ببعض عناصر الخلق من خارجه ، مثل أدونيس .

وفى هذا السياق يمكن أن نفسر صلة مهيار بالرياح . ذلك لأن الرياح عنصر متحرك ، يصل بين العناصر ، ويساعد فى التلاقح بين النباتات . فيساعد فى دورة الجدب والخصب . ولذلك تؤجج الرياح النار ، وتهيّج سطح الأرض فتثير غبار الطلع . وتحرك الماء وتتحرك معه . فتساهم فى اتصال الماء بالأرض . واتصال الأرض بالسماء . واتصال الذكورة بالأنوثة . ويرتبط مهيار ، بالريح . يحيا «**فى ملكوت الريح**» (ص ٣٣٢) . ويعيش «**فى ذاكرة الهواء**» (٣٥٥) . ويمشى «**وله قامة الريح**» (٣٣٠) . ويربط أفراسه «**بحبال الرياح**» (٣٨٣) . ويصرخ كى تتوالد فى صوته «**الرياح المضيئة**» . والرياح التى تمزج «**بالسماء الغبار**» (٤٢٠) . كى تتخلق فى حركته «**موجة الريح**» (ص ٤٥٨) . و«**رياح المطر**» (٤٠٨) .

وعندما تصل الريح بين العناصر ـ على هذا النحو ـ فإنها تصل بين عنصرى الذكورة والأنوثة . ودورتى الحياة والموت . فتساهم فى إنهاء دورة الجدب وبدء دورة الخصب ، فترتبط بحركة الأمواج المندفعة إلى حضن الأرض . وبحركة الأشرعة المرتحلة من الشواطئ . والراجعة إليها . وسقوط الماء الهابط من السماء والمندفع إلى الأرض . والشرر الذى يقتحم الأشياء . والصاعقة التى تصل بين الماء والنار وتصل بين السماء والأرض . أما عندما تسكن الريح وتهمد فليس ثمة سوى السكون والهمود والموت ، انطفاء النار ، وسكون الماء ، وموت الأرض .

وبقدر ما تصل الريح بين دورتى الحياة والموت . تصل بين عنصرى الذكورة والأنوثة داخل مهيار وخارجه . إن علاقتها بالأرض ـ فى جانب منها ـ أشبه بعلاقة الذكر الذى يحرك الأنثى . ولذلك تحمل الريح «غبار الطلع» رمز الخصوبة . لتحوّل به مواطن الجدب إلى خصب . وعندما يرتبط جانب الذكورة ـ فى مهيار ـ بالريح . يرتبط بغبار الطلع . وذرات المطر . وشرر الصاعقة . ولذلك يهبط مهيار إلى حضن الأرض ـ الأم . «**مازجا بالسماء الغبارا**» . ويمشى بين أنحائها وخلفه الغبار . أو :

يسير فى خف من الغبار . (ص ٣٩٣)

وعندما يحمل مهيار ـ فى حركته ـ «**حكمة الغبار**» (ص ٤٩٢) فإنه يحمل «**كتاب الغبار**» (ص٣٥٩) و«**كتاب الأسرار**» ، ذلك الكتاب الذى ينطوى على المعرفة ويبشر بالفعل ، فتكشف صفحاته عن أسرار الخلق ، وتمهد للفعل الذى يراقص التراب كى يتثاءب (ص ٣٢٩) والنسمة الخالقة التى تقسر الحجر على الحب «على الرقص والحب» . (ص ٥١٨) .

ويعكس التعارض بين الجانب الذكرى فى مهيار وأنوثة الأرض تعارضا آخر ـ على مستوى العناصر ـ بين قطب الماء والنار ممتزجين ، من ناحية ، وقطب الأرض من ناحية أخرى . إنهما قطبان متباعدان ـ فى هذا الجانب ـ تباعد الذكر والأنثى . ولأن مهيار يجمع بينهما فى داخله فإنه يصل بينهما فى حركته الخارجية بينهما . ولذلك تمتزج النار والماء فى مهيار . ليهبط من أعلى إلى أسفل . كالرعد مقترنا بالصاعقة ، أوكشعاع الشمس . مقتحما الأرض كالرمح . ليصل بين المتعارضين فيصل بين نقيضيه ـ الذكر والأنثى ـ ويتم التجدد .

وعند هذا المستوى نلمح حركة تداخل كونى بين عناصر فاعلة وعناصر منفعلة . وتبدأ حركة مهيار من القطب الأعلى ، متجليا ـ أول ما يتجلى ـ فى «**رمح**» لا تخفى رمزية الذكورة فيه :

○ **هو ذا يأتى كرمح وثنىّ**
...
هو ذا يلبس عرى الحجر
...
هو ذا يحتضن الأرض الخفيفة (ص ٣٣١)

○ **من أنتَ ؟**
رمح تائه
رب يعيش بلا صلاة (٤٩٧)

ويتجلى مهيار ـ ثانى ما يتجلى ـ فى شمس ذكرية :

وأنا شمس نحيلة
تحتها غيّرت الأرضُ رُباها
والتق التائه بالدرب الطويلة . (ص ٣٧٤)

ويتجلى مهيار ـ ثالث ما يتجلى ـ زوجا للصاعقة التى تغير الأشياء :

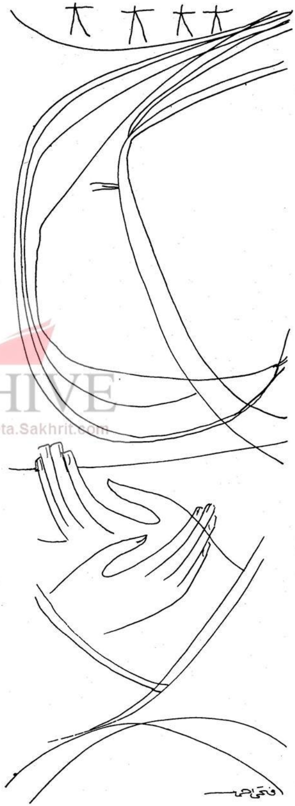
أيتها الصاعقة الخضراء
يا زوجتى فى الشمس والجنونْ
الصخرة انهارت على الجفون
فغيرى خريطة الأشياء . (ص٤١٦)

ولكن الصاعقة (الأنثى) لا تستطيع تغيير الأشياء منفصلة عن الذكر . إن امتزاجها به وامتزاجه بها يحوّل كليهما إلى رمح جديد للذكورة ، يقتحم الأرض الأنثى :

«**تلك هى دروبنا ـ نتزوج الصاعقة . نغسل عفونة الأرض ونملؤها بصراخ الأشياء الجديدة**» (٥١٧)

وإذا كانت الصاعقة الأنثى لا تغير شيئا إلا باتحادها بالذكر . فإن الرعد تجل آخر من تجليات مهيار المرتبطة بذكورة الخصب :

«**ثمة حاجة لأن أعبر كالرعد بين الشفاه الحزينة كالقش . بين الحجر والخريف . بين المسام والبشرة . وبين الفخذ والفخذ .**» (ص ٤٣٥)



ولكن مهيار الرعد ـ فى هذا السياق ـ يتجاوب مع سياقات أخرى ، ترتبط بالموروث الشعبى العربى ، حيث يحتل الرعد أهمية خاصة فى المعتقدات الشعبية[٤٠] **، ويرتبط (فى مرويات يعزى بعضها إلى على** ابن أبى طالب) بالبرق الذى يقال إنه «مخاريق الملائكة» . و «المخراق» صورة أخرى من الرمح ، تقودنا ـ مرةً أخرى ـ إلى الذكورة التى يرتبط بها مهيار فى علاقته بالأرض ، وهى الذكورة التى تستحضرها شعائر أشبه بشعائر الاستسقاء :

ـ «وأين أنت يارعد يارسول الطوفان ؟ اقتحم اقتحم حرماتنا . نساؤنا ينتظرنك خلف سياج الحلم . فى الغرف ينتظرنك وفوق العشب . الجنس يلفح جلودهن ولا حبيب غيرك . » (ص ٥٢٨) .

وتكتسب «المغاور» و «الكهوف» ـ فى هذا السياق ـ دلالة تقترن بالرحم الذى يقترن ـ بدوره ـ بماء الخلق والتحوّل[٤١] . إن علاقة مهيار بالأرض تستعيد ـ فى جانب منها ـ العلاقةَ المتوترة بين الابن والأم :

أيتها الأم التى تسخر
من حى ومقتى
أنت فى سبعة أيام خلقت (ص ٣٧٦)

فتستعيد ـ من ثَمّ ـ العلاقة المتوترة بين الإله الأب والإله الابن ، حيث يدمر الابن الأب . عندما يسلبه نار المعرفة (بروميثيوس) ويستعيد سيطرته على الأم (أوديب) . وعندئذ تبدو حركة مهيار ـ صوب أعماق الأرض ـ حركة تسعى إلى «اقتحام الحرمات» :

إن لى موعدا مع الكاهنات
فى سرير الإله القديم (ص ٣٣٧)

وتقترن هذه الحركة بالشرود «فى مغاور الكبريت» . فلا تهدف إلا إلى معانقة الشرار ومفاجأة الأسرار . (ص ٣٩٤) وعندما يقترن الجنون بالضياع **«فى كهوف العذاب العتيق»** (ص ٤٢٦) يقترن الحب بالمعصية . والتمرد بالمعرفة . فينتهى التحوّل بعبور **«الطريق»** الذى يتجاوز **«المفازة»** ويقضى على **«الإله القديم»** لتخلص المعرفة للإله الجديد . ويتحرر فيه الفعل .

ويتضافر الماء والنار ـ فى هذه العلاقة ـ ليؤكد كلاهما ـ فى مستوى ثان ـ تطهر الأرض ـ الأم . وتحررها من الجدب . **والأرض ـ الأم ـ** فى هذا السياق ـ أنثى تعانى الجدب قبل اتصالها بالابن . ولكن جدبها لا يعنى العقم . بل تعطل دورة الخصب التى لا تتحقق إلا بشوق الأرض إلى الطوفان . كأنها من درن تغتسل ـ فيما يقول أبو العلاء المعرى ـ وبشوقها إلى النار . حيث تولد من جديد . ومهيار ينطوى على هذين العنصرين معا . أما النار فهى طهارة الأرض :

فاستسلمى للرعب والفجيعة
يا أرضنا يا زوجة الإله والطغاة
واستسلمى للنار (ص ٣٣٧)

إذ بالنار التى تدمر وتخلق ، وتطهر وتخصب ، تختفى الأرض «**يابسة الأحشاء والضروع**» (٣٩٨) لتحل محلها أرض أخرى «**سريرٌ وزوجةٌ**» (ص ٣٦٣) ، وأم لا تسخر من ابنها ، فينتفى الجدب ، وتتشكل عتبة المستقبل وكأنها الإله الفتىّ الخارج من رحم الماء . وتلك هى عتبة المستقبل :

> «**أسمرُ طالعٌ من البحر ، ملىء بغبطة الفهد ، يعلّم الرفض ؛ يمنح أسماء جديدة وتحت جفونه يتحفز نسر المستقبل .**
> **أسمرُ طالع من البحر لا تغويه أعياد الجثث ، ملىء بالعالم ملىء برياح تكنس الوباء ، والنسمةُ الخالقةُ فى رياحه تفْسر الحجر على الحب .**» (ص ٥١٧ ـ ٥١٨)

٣ ـ ١

إن مهيار ـ على هذا النحو ـ قناع يتحرك باعثا أسطورة الولادة الجديدة . ولذلك ترتبط عناصره التكوينية بالعناصر الأربعة للكون ، ويؤدى دوراً داخل شعيرة يراد بها نفى الجدب وبعث الخصب . لكن الأسطورة ـ هنا ـ تظل مرتبطة بواقع محدد . ومهما تباعدت عنه ، وأوغلت فى الرمزية ، فإنها عائدة إليه ، لأنها متولدة عنه . إن الحركة بين الحياة والموت ، والخصب والجدب ـ فى عالم الأسطورة ـ ليست سوى موازاة رمزية لحركة مقابلة فى الواقع . والفارق بين الحركتين هو الفارق بين الأصل الذى يتحول عبر وسيط ـ هو القناع ـ إلى عالم خيالى . هذا القناع الوسيط ـ بدوره ـ يوازى الواقع ، ولكن من منظور محدد ومجال محدد ، أعنى منظور الصوت الذى ينطق من داخله ، والمجال الدلالى الذى تتحرك فيه المكونات الذاتية للقناع . وبديهى ـ والأمر كذلك ـ ألا يتطابق العالم الخيالى مع الواقع الذى يتولد عنه . وبديهى أن تستقل دلالات العالم الخيالى عن أصله . وبديهى ألا يتطابق صوت القناع مع الصوت الحقيقى للشاعر الذى ينطق من خلاله .

ولكن العناصر المكوِّنة للقناع تتحول ـ فى علاقاتها ـ إلى دوال تفضى إلى مدلولات ، تترابط ـ فيما بينها ـ لتشير إلى عالم يسوده الجدب ، وتنقصه القدرة على الخلق ، ويموت فيه الإنسان ، ويختنق فيه الإبداع ، و «**حذاء الشرطىّ**» ـ فيه ـ أجمل منْ «**وجه الشاعر**» (ص ٤٤٦) . وينحدر كل شئ ـ فى هذا العالم ـ صوب الصمت والعقم والانحدار . «**لا همس فى بردى والفرات ، لالقاح ، لا تململ ، السلالة عاقر فى بلادى وخرساء والتاريخ يحمل بقاياه إلى أرض أخرى .**» (ص ٥١٤) . ويوازى موت الطبيعة ـ فى هذا العالم ـ موت التاريخ . ويوازى موت التاريخ ـ بدوره ـ الصبر والقبول والذل . «**هو ذا شعب يفرش وجهه للسنابك ، هى ذى بلاد أجبن من ريشة وأذلّ من عتبة .**» (ص ٥٢٦) . ويتجاوب ـ فى هذا العالم ـ «**الركوع فى حضرة الأمير**» مع عبادة «**الكتب الذليلة فى القبة الصفراء**» (ص ٤٤٠) .

إن قبول هذا العالم قبول للموت . ولا سبيل إلى الحياة فيه إلا بموته هو . ولكن لأن هذا العالم ينطوى على نقيضه فلا سبيل إلى موته إلا بانبعاث نقيضه ؛ أى انبعاث الخصب الذى ينفى الجدب ، والحياة التى تقهر الموت ، والحركة التى تنفى السكون ، والتمرد الذى يبدد الصبر والقبول . هكذا يمكن أن نتجاوز العالم بالعالم ، كما يمكن أن يتجاوز العالم نفسه بنفسه ، عندما يتجاوز بحياته الكامنة موته الظاهر ؛ مثل الطبيعة ، عندما تنفى عناصر الخصب فيها عوامل الجدب ، وعندما يتحول كل موت فيها إلى بداية لحياة متجددة . وفى داخل هذا الإطار لا يصبح الجدب موتا مطلقا ، أو يصبح الموت جدبا مطلقا ، بل يصبح كلاهما حالة ، عَرَضَاً ، جزءا من دورة ، مَفْرقا من مفارق الفصول ؛ وقتا بين الرماد والورد ، ينطفئ فيه كل شىء ويبدأ فيه كل شىء .

وليس هناك أكثر من «أسطورة الولادة الجديدة» تجسيدا لهذا الوضع الرمادى . إن الأسطورة تقتنص هذا الوضع وتجسده ؛ تبدأ من قطرة الدم لتنتهى مع الشقائق ، وتنبثق من الرماد لتستقر فى الورد . ولكن هذه الأسطورة تردّ الحركة بين الجدب والخصب إلى إله ؛ تميته مع الجدب وتبعثه مع الخصب ، فترد تحولات الطبيعة إلى تحولاته . وعندما يصاغ هذا الإله من عناصر الطبيعة فذلك لكى ترتد حركة العناصر نفسها إلى حركته الذاتية . ومهيار هو هذا الإله الذى تحل فيه آلهة الأساطير ، والذى تتجاوز به الطبيعة نفسها ، أو يتحول به نقيض العالم إلى نقيضه الآخر .

ولا يحتل مهيار هذه المرتبة إلا لأنه شاعر ، ولأن الشعر أسطورة . إن الشاعر يعرف أن يغيّر الفصول ، والشاعر يعرف أن يكلّم الأشياء . كلماته رياح تهز الحياة ، وغناؤه شرار . وهو يبحث «**عما يعطى للكلمة عضوا جنسيا**» (ص ٤٦٤) و «**يكتب الزمن الآتى على شفتيه**» . (ص ٣٩٧) ؛ يدمر العالم ويخلقه فى لغته ؛ ينفى النقيض بالنقيض :

> **يبتكر الإنسان والسماء**
> **يغيّر اللحمة والسداة والتلوين**
> **كأنه يدخل من جديد**
> **فى سفر النشأة والتكوين .** (**المجلد الثانى ص ٤٥٢**)

ولذلك فالشعر الأسطورة قادر على تغيير العالم ، ونفى الموت والجدب والعقم ، بشرط أن يحل الشاعر محل آلهة الأساطير القديمة .

ونحن ـ فيما تقول لنا «أغانى مهيار» ـ نعيش فى «**مفارق الفصول**» (ص ٥١٤) ؛ نعيش «**وحدنا فى المفارق ننتظر**» (ص ٥٢٦) ؛ أى نعيش فى «عصر يتفتت كالرمل ويتلاحم كالتوتياء» . (ص ٣٥٦) ؛ باختصار نعيش فى وقت ولادة الأسطورة . ولكى تولد الأسطورة ، ولكى تتحقق ، ويتحول الرماد إلى لهب فى داخلنا ، والجراح إلى ورود فى عالمنا ، لابد من إله أسطورى جديد ، يبدأ سفر الخلق والتكوين ، ويمكن العالم من أن يتجاوز نفسه ، ويمكننا من أن نتجاوز العالم .

ومهيار الشاعر هو هذا الإله . علامته الرفض ، وبشارته التدمير ولذلك تهيّج كلماته الضباع فينا ، وتزرع الفتنة ، وترضعنا الحمى ؛ لتدفعنا إلى أن نسير بلا دليل ، باحثين عن شكل يليق بحضارتنا . وليس

مها أن يحدد مهيار هذا الشكل ، فالأهم ـ عنده ـ أن ندخل عُبّادا فى سفر رفضه ، فنصبح آلهة فى سفر تكوينه . ولهذا تقول لنا بشارته

نموت إن لم نخلق الآلهة
نموت إن لم نقتل الآلهة (ص ٤٧٠)

وبين الخلق والقتل يتولد قناع مهيار ، فتدمر فينا ـ كقراء ـ أبنية للوعى لتتولد أبنية أخرى ، فنصبح مشاركين ـ بمعنى أو بآخر ـ فى طقس الأداء لأسطورة مهيار . ويظل القناع ـ فى هذا الطقس ـ حاضرا ، يفرض حضوره حالة من التوتر ـ فى مستويات التلقى ـ تشيع القدرة على الرفض ، لتجعلها قدرة بلا حدود ، وندرك ـ بسحر الأسطورة ـ أنْ ليس لنا اختيار سوى جحيم الرفض ، خصوصا حين تكون الأرض مقصلة خرساء .

وعندما نصل إلى مثل هذا الوعى ندرك أن بشارة مهيار ـ القناع ـ ليست سوى بشارة أدونيس ـ الشاعر . ذلك لأن مهيار الإله ، أو القديس البربرى ، يحمل جبهة صانعه ـ أدونيس ـ ويلبس شفته :

ذاك مهيار قديسك البربرى
يا بلاد الرؤى والحنينْ
حامل جبهتى لابس شفتى
ضد هذا الزمان الصغير على التائهينْ . (ص ٣٥٢)

إن الإله الأسطورى يتحول ـ عند هذا المستوى ـ ليصبح صوتا إنسانيا ، ولكن لا يفصل بين الصوت الإنسانى والصوت الإلهى إلا الوسائط التى تخترقها موجات الصوت ، صاعدة أو هابطة بين سماوات الإله وعوالم الإنسان . وعندما يتحول الصوت الإلهى ـ فى القناع ـ ليصبح صوتا إنسانيا ، فإنه يصبح أقرب إلى صوت القديس صاحب البشارة . ولكن هذا القديس يظل «بربريا» ، لأن بشارته بشارة من نوع مختلف ، لا تشبه بشارة القديسين الذين نعرفهم . إنها بشارة لا تدعو إلى نظام أو عقيدة ، بل تبشر بهدم كل الأنظمة والمعتقدات ، والدخول فى متاهة الرفض الذى لا يقترن إلا بمبدأ الصيرورة المطلقة للخلق والتدمير .

وأتباع مهيار ، ذلك القديس البربرى ، فى هذا المستوى ، هم أولئك التائهون الحيارى ، الذين يجيئون قبل الطريق ، ويولدون قبل النداء . إنهم ـ مثل قديسهم ـ يعانون الوحدة والضياع صارخين ـ فى توحدهم ـ «**أيها الرفض اكتشفنا**» . (ص ٤٧٢) وعندما يكتشفهم الرفض يكتشفهم مهيار ، فيعرفهم ويعرفونه ، ويتقدم باسمهم :

ساحرا آخذا كالحريق . (ص ٤٧٥)

ويكتب لهم ـ فى الرياح العنيدة ـ أغنية كالرمح :

تخترق الأشجار والحجار والسماءْ
لينةً كالماءْ
جامحةً مذهولةً كالفتحْ . (ص ٣٦١)

حاملا أغنيته ـ صليبه فجرا على كتفيه ، رؤيا على قسماته . وعندما يدخل الأتباع عالم الرؤيا يشتركون مع قديسهم ـ على مستوى الحلم ـ فى أداء أسطورة مهيار الإله . وعندئذ يتجاوب الصوت الإلهى والصوت الإنسانى فى القناع ، ويتجاوب الشاعر ـ **الممثل المستور** ـ مع المتلقين المؤدين فى نفس الوقت . وتنسرب النغمة الأساسية فى الأسطورة ، لتصل بين الخلق والتدمير فى صيرورة دائمة ؛ فلا يصبح لهذه النغمة سوى رجع واحد ، هو : الرفض .

والرفض ـ فى هذا السياق ـ رفض مطلق ؛ نقيض دائم لكل سكون ، ونفى دائم لثبات أية حالة من حالات الخلق ، وعداء مطلق لكل نظام يتحول إلى «دوجما» ، وتدمير لكل عقيدة تنخرها عوامل القدمْ . إنه رفض لا يهدف إلا إلى الصيرورة المطلقة ، والتخلّق الدائم من التدمير الدائم . وليس ثمة قبول ـ فى هذا الرفض ـ لأى شئْ سوى أقانيم ثلاثة هى : «**التحول**» و «**السفر**» و «**البحث**» . ولنتذكر أن البحث وعاء مهيار («آه ، أيها البحث يا وعائى» [ص ٤٦٥]) وهو وعاء لا يستبقى أى شئْ سوى حركة النفى ؛ تماما مثل السفر الذى هو بداية ونهاية ، وحركة دائرية ، الطريق نفسه ـ **فيها** ـ هو زمن الوصول الذى يتجاوز الزمن المتعين . أما «التحوّل» **فهو صيرورة من يربط نفسه** بشلال لا جذر له ولا نهاية . هذه الأقانيم الثلاثة هى ثالوث مهيار الذى يدفعه إلى أن يوجد وإلى أن يعمل :

لا يملك ، بل يكون
فى طقس التحول
طقس ما لا يتأسس
طقس ما يتناقض وينقض
طقس الرئة والحاسة (ص ١٣٧ كتاب القصائد الخمس)

وتتجاوب بشارة مهيار (القناع) ـ عند هذا المستوى ـ مع بشارة أدونيس (الشاعر) . إن «**رؤيا**» مهيار الدمشقى تعكس ـ مها تعقدت علاقاتها الرمزية ـ «**رؤية**» أدونيس (على أحمد سعيد) . وعندما يكتب أدونيس «دفترا لأحلام اليقظة» فإنه يردد دوالّ مهمة فى قناع مهيار ، خصوصا عندما يقول :

«**أخلق حالة الرعب . أشيع القدرة على الرفض وأجعلها قدرة بلا حدود . أبتكر مواقع هجوم وأشكال هجوم ، بلا نهاية . أمارس عنف الرعد والصاعقة والسيل . أدخل هذا كله فى نظام ، وأبقى هذا النظام فى حركة دائمة ، فى تغير دائم ... أنسى كل شئ لكى أظل محتفظا بالقدرة على الحلم . أهدم لكى أظل قادرا على البناء . فأنا أعرف أن الهيام بالهدم ، هو علامة الهيام بالإبداع .**» (٤٢) إن هذا الهيام بالهدم هو هيام مهيار الدمشقى ، وهو الهيام الذى يجعل من التأبين صيغة لمهيار الذى يمحو وينتظر من يمحوه ، ولست فى حاجة إلى أن أصل ما بين عنف الرعد والصاعقة والسيل والعناصر الكونية لقناع مهيار .

وعندما نقرأ فى نفس الدفتر ـ «**أشعر أن قوتى الوحيدة هى فى أن أطرح الأسئلة باستمرار. وأريد أن أثقب كل شئ بأسئلتى: الجحيم والجنة. الأرض والسماء. لذلك لا مكان لى فى العالم الذى توقف وانتهى: عالم الأجوبة. إن مكانى فى العالم الذى يحرّض ويقلق. ويكشف عن الأعماق والأعالى: عالم الأسئلة.**» (زمن الشعر ص ٢١٦) فإننا نسترجع حلم «التخطى» عند مهيار. وتوقه فى أن يجعل العالم «غامضا. ساحرا. متغيرا. خطرا» (ص ٤٨٦) ونسترجع «البحث» الذى هو وعاء مهيار. و «الرفض» الذى يقترن بمبدأ الصيرورة والسفر:

سافر تركت وجهى على
زجاج قنديلى
خريطتى أرض بلا خالق
والرفض إنجيلى (**ص ٤١٥**)

وعندما يقترن الرفض بالصيرورة ـ على هذا النحو ـ نواجه واحدا من أكثر الثوابت إلحاحا فى شعر أدونيس كله. وأعنى نفى القاعدة لتصبح **اللاقاعدة** هى القاعدة الوحيدة («**أبطل القاعدة. وأقيم لكل لحظة قاعدة. هكذا أقترب ولا أخرج. أخرج ولا أعود.**» [٦٧١/٢]) إن هذا النفى المستمر هو حلم أدونيس.(**الشاعر**) ومهيار (**القناع**). وإذا كان **الأول** يظل معلقاً فى العالم الذى يتحرك، فإن الثانى يحوّل الغد إلى طريدة ويعدو يائسا وراءها.

قد نقول إن الرفض ـ بحد ذاته ـ عنصر هدم. ولكن أدونيس (الشاعر) يقول لنا: «**ما من ثورة جذرية أو حضارة تأتى بدون أن يتقدمها الرفض ويمهد لها ـ كالرعد** الذى يسبق المطر. **فالرفض**، وحده. **يتيح لنا**. **فى المأزق الحضارى الذى نعيشه**، **أن نأمل بالطوفان الذى يغسل ويجرف**، **وبالشمس التى تشرق على خطواته**.» (زمن الشعر ص ٢٤٠ ـ ٢٤١).

ولكن ما المستقبل الذى يسعى إليه هذا الرفض؟ لقد اقترن ـ عند مهيار ـ بالطوفان وبالنار. الطوفان الذى يغسل ويطهر، والنار التى تتقدم نحو المدينة، واللهب الورديّ الذى يغنى الكل أو لاشئ. ولكن إذا أردنا تحديد هذا المستقبل، خارج الشعر، قلنا مع الشاعر الذى يتقمص القناع إن المستقبل، **هو** الحلم الذى يتم فيه تخطى الدولة، وقيم التاريخ. والطبقة، والثقافة إلى حياة «**بلا طبقات ولا دولة. حيث تنتهى سيطرة الإنسان على الإنسان وتسود أخلاق الحرية والمسئولية الشخصية بدلا من أخلاق السلطة والعقاب. ويصير الشعر عملا آخر والعمل شعراً آخر.**» (زمن الشعر ص ١١٨)

ولن يجعل مستقبل ـ على هذا النحو ـ مهيار مرتبطا بأية أيديولوجية أو نظام، أو معتقد، على **الأقل** بالمعنى الذى نعرف به هذه الكلمات. إنه يظل **مناقضا** للنظام مدمِّراً للأيديولوجية. ولعله يبتعث من الأيديولوجية التى يحرقها أيديولوجية أخرى، أو يخلق من تدمير الأنظمة أنظمة جديدة، ولكنه سرعان ما يعود ليرفض ما خلق أو ابتعث، وتهدم مابنى. سعيا وراء هذا البعيد الذى يظل بعيدا. ولن يتساءل أدونيس ـ فى ثنايا ذلك كله ـ عن الكينونة أو عدم الكينونه. كما تساءل هاملت (أكون أو لا أكون)، وإنما يتساءل عن الفوضى أو النظام. عن الثابت أو المتحول:

. **أستبصرُ وأتساءلُ: أيهما الأفضل أن تَتَمَنْهَجَ أو أن تَتَفَوْضَى؟**
ذلك أن فوضاى قطار للحواس. مراكب للأعضاء
ذلك أنها وسائد للعضلات وأراجيحُ
ذلك أنها شرفات
ذلك أنها معاول وثقوب فى إسمنت الحصار
ذلك أنها وعدٌ ما.
(**كتاب القصائد الخمس ص ١٤٠**)

هكذا يخطط أدونيس (**الشاعر**) ومهيار (**القناع**) وجودا يجعل الوجود حولها غريبا. أما مهيار فإنه يمحو وجود الآخرين فى لحظة الحضور التى لا تتم إلا بالغيبة عن الخلق، ويتعرف على العالم من خلال نفيه. ويحقق فعله من خلال الحلم. أما الآخرون، الناس، **فهم** الجدب، انتفاء الفعل، سماء لا تنضج تحتها السنابل؛ بشر يتكدس تحت لسانهم الرماد «**وبناة الممالك يسرجونهم ويعرضونهم لعبا فى الساحات وأرائك وأعلاما**» (ص ٥١٤) وبقدر ما يحاول مهيار ـ من خلال **نوح الجديد** ـ أن يعيد اتصاله بالآخرين، **أو يؤكد ارتباطه** بترابهم؛ **فإنه** يتباعد عنهم. («**لاشئ يجمع بيننا وكل شئ يفصلنا**» [**ص ٤٣٧**])

وحينما يصل مهيار إلى هذا الحال، يصل إلى أقصى درجة من درجات الاغتراب والتوحد. لقد نفى وجود الآخرين ولم يُثبت سوى وجوده. («**أنتم وسخ على زجاج نوافذى**، **ويجب أن أمحوكم**، **أنا الصباح الآتى والخريطة التى ترسم نفسها**» [ص ٤٣٨]) ومادام يخلق وجوده بنفى وجود الآخرين فلا مفرّ أمامه من أن يخلق نوعه بدءا من نفسه. فيتحرك نوعه الفريد متوحدا، كعنقاء مغرب، أوكخريطة ترسم نفسها، لا أسلاف له وفى خطواته جذوره. وعندئذ يترك الوطن المليئ بالسواد، حيث لا مكان للشمس أو الريح، وحيث لا وجود إلا للقراصنة، ليسكن فى فئ القلب:

«**حيث يبدأ القراصنة يأكل الناس بعضهم وتنتهى الكلمة.**
وحيث يبدأ القراصنة أحمل كتبى وأمضى ـ أسكن فى فئ القلب وأنسج بحرير القصائد سماءً جديدة.» (**ص ٥١٨**)

هذه «**السماء الجديدة**» هى سماء «**إنسان الداخل**» (ص ٤٠٦) سماء المتوحد فى أصداف الحلم، الذى يحفر مقبرته تحت وجهه كالصَّدَفة، المرتحل الذى يبحر فى عينيه ليرى كل شئ؛ والسماء التى يمحو تحتها المتوحد آثار الاخرين فى داخله. («**أغسل داخلى وأبقيه فارغا ونظيفا، هكذا تحت نفسى أحيا**» [ص ٣٥٦]) وهى السماء التى ستظهر ـ تحتها ـ «**أندلس الأعماق**» والتى سيتم ـ تحتها ـ اكتشاف «**قارة الأعماق**»:

أنت ملاك ولاترى إلا ما تحت الجلد
هذا هو الشبه الوحيد بينك وبين الملاك



هل تريد ، إذن ، أن تكشف قارة الأعماق ؟ اترك
لغيرك أن يكتشف قارّة الأعالى .

(المجلد الثانى ص ١٤٩)

وتحت هذه السماء يظل حضور مهيار طاغيا ، لا ينتهى مع «أغانى مهيار الدمشقى» بل يمتد ليقتحم كل دواوين أدونيس (الشاعر) ، ابتداء من «**كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم الليل والنهار**» وانتهاء بـ «**كتاب القصائد الخمس**» ، فيصبح مهيار ـ فى مستوى ـ **عنصراً تكوينيا** من عناصر الأقنعة أو القصائد التى لا تحمل اسمه ، لكنها تظل تحمل صفاته وعناصره ، ويصبح مهيار ـ فى مستوى ثان ـ **حضوراً مستمرا** ، كاملا ، يسيطر على قصائد كاملة ، فى هذه الدواوين اللاحقة ، فيشكل حالة فريدة فى الشعر العربى المعاصر.[٤٣]

٣ ـ ٢

هكذا نرى مهيار ـ فى المستوى الأول ـ داخلا فى تكوين «**الصقر**» ، حالّا فى «**تحولات الصقر**» و «**تحولات العاشق**» .. و «**الليل والنهار**» ، فى «**كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل**» . إن «**الصقر**» ـ مثلا ـ يتمم اكتشاف «**إنسان الداخل**» ، ذلك الاكتشاف الذى بدأه مهيار ، حتى يصل ـ فى وله الصبوة والإشراق ـ إلى «**أندلس الأعماق**» . (لاحظ التكرار الدلالى اللافت بين مهيار «المعلن إنسان الداخل» وعبدالرحمن **الداخل**) **وعندما يهتف الصقر ـ فى تحولاته** :

سأغنى هناك
سيكون قناعى غريبا
يداى طريقان وقوسانِ
رأسى نهر
ووجهى جزيرة . **(٧٥/٢)**

فإنه يستحضر صورة مهيار . وكأن هذا «القناع الغريب» الذى يتحدث عنه الصقر ـ فى تحولاته ـ له قوة استحضار سحرية فى السياق . وبقدر ما يحوّل هذا «القناع الغريب» ذراعى الصقر إلى طريقين **وقوسين** ، **فإنه** يحول «**الرأس**» من الصقر إلى نهر (وسيتكرر الرأس مع النهر ليصبحا عنوان قصيدة كاملة) يرتبط ـ داخل السياقات الكلية للنص ـ بالسفر والنار ، والتحوّل والصيرورة وعندئذ تستحضر صورة مهيار ، لتظل فاعلةً دون أن يذكر اسمه ، فى سياق تحولات الصقر ، فتلعب دلالاتها دوراً لافتا فى توجيه حركة التحول ، خصوصا عندما تتحول «دمشق» إلى أرض ـ أم ، ينبغى أن تحرق كى **تتطهر** بالنار .

ولذلك لا تلبث «**الرأس**» المتصلة بالنهر أن تبرز فى سياقات التحوّل ـ فى قصيدة «**أقاليم الليل والنهار**» ـ فيختفى «الصقر» ليحل محله مهيار ، ويصبح حضوره الضمنى حضوراً مباشراً متعينا :

رأس مهيار يرسب ، يطفو ، يطوف

تقبت وجهه الحروف
رأس مهيار يكبو ويعشق سحر الأقاصى . (٢٣٨/٢)

ولكن دلالات الماء وما ترتبط به من تخلق ، ومن سفر وتحوّل ، تظل دلالات فاعلة ، فتؤدى إلى انبعاث دلالات أخرى مرتبطة بها ، فتبرز «الرأس» ـ مرة أخرى ـ متصلة بالنار والضوء :

رأس مهيار نجم
كأن الليالى
طرقٌ حوله ونارُ
رأس مهيار يعلو
يضئ الأعالى (٢٥٨/٢)

فنسترجع العناصر السماوية النارية المضيئة التى ارتبط بها مهيار ـ فى سياقاته الأولى ـ لينفى الجدب ، والتى جعلت منه نقيضا للظلمة ، لكنها تجعل منه ـ فى السياق الحالى ـ نقيضا للسكون وهاديا للسفر فى طرقات النار ، التى تفضى ـ بدورها ـ إلى «نار الرفض» .

وإذا تركنا «**كتاب التحولات**» إلى «**المسرح والمرايا**» واجهنا مهيار ـ مرة أخرى ـ عنصرا من العناصر التى تكوّن «**مدائن الغزالى**» ، يلعب فيها ـ لبرهة ـ دور «**الممثل المستور**» ، ولكن هذا الممثل سرعان ما تكشف عنه ـ وتستحضره ـ النار التى تصل ما بينه وبين الفينيق :

أى نار
أطفأت ، أى نار
أشعلت يا مهيارْ؟ (٤٦١/٢ ـ ٤٦٢)

فتصل بينه وبين الولادة الجديدة ، والموت الذى هو الوسيلة الوحيدة للحياة . وعندئذ تكتسب دلالة «الصحو» ـ فى القصيدة ـ مغزاها ، فلا تنفصل عن جدلية التدمير والخلق ، و :

يرتجف التاريخ كالطريدة
ينتعش التاريخ

وعندما يهتف الصوت المركزى ـ فى قصيدة «**مرآة الطريق وتاريخ الغصون**» ـ قائلا :

الذين يسيرون بين التحوّل والنار
كلهم رافقونى . (٥١٤/٢)

ينبعث مهيار كما لو كانت لكلمتى «التحول والنار» قدرة سحرية على استدعائه ، فيفرض حضوره على القصيدة كلها ، ويصبح شاهدا على الماء الذى يصير :

من لهفة ، نافورة الحريق . (٥١٦/٢)

ويهبط مهيار ـ فى الليل ـ محمولا على «قطيفة» تستحضر على الفور ـ فى السياق ـ «شقائق النعمان» :

حيث تصير النار

بحيرة ، ويولد العصفور . (٥٢٥/٢)

ويتحول مهيار إلى :

جسر إلى الهبوط حتى السّحر والشّقاء
فى الجسد الأرضىِّ أو فى جسد السماء
(٥٣٧/٢)

ليتحول وجهه ـ فى النهاية ـ إلى

... برج الضوء فى سفينة الظلام
والحلم فى أجنحة اليمام واليمام . (٥٣١/٢)

وإذا تركنا قصيدة «**مرآة الطريق**» إلى «**وجه البحر**» ظهر مهيار ـ مرةً أخرى ـ يستحضره «الماء» مثلما استحضرته النار ، فنسمع فى صوته قصيدة تجرح ليل القبر :

بالشمس أن تجئ
فى قدم الشمس ووجه البحر . (٥٥٠/٢)

وإذا تركنا «المسرح والمرايا» إلى آخر أعمال أدونيس «**كتاب القصائد الخمس**» قابلنا مهيار ، فى قصيدة «**ثمود**» حكيما يقول :

الريح تؤاتى سفنى
حين يكون البحر بعيدا . (كتاب القصائد ص ١٥)

فتتذكر ـ مرةً أخرى ـ «**اتجه نحو البعيد والبعيد يبقى**» ، وتتجاوب «ثمود» ـ فى الديوان الجديد ـ مع «بابل الحريق» فى الديوان القديم . وإذا وصلنا إلى «**الأوائل**» قابلنا مهيار ـ فى «**أول الكيمياء**» ـ مثلما قابلناه من قبل ـ «**يتلبس وجه الفضاء**» (كتاب القصائد ص ١٩٣) ، فنتذكر عنصره القديم الذى يمتد فى الريح . وتستحضر الريح «**أول العهد**» لينصب مهيار نفسه ـ مرةً أخرى ـ «**حطّاب هذا الزمان**» (كتاب القصائد ١٩٤) فنتذكر فى أغانى مهيار :

والرفض حطّاب يعيش على
وجهى ـ يلملمنى ويشعلنى . (٤٥٨/١ ـ ٤٥٩)

وتستحضر الريح ـ ثانية ـ نار الذكرى ليبدأ «**أول الحنين**» فيحن مهيار «**للنار تلتهم الذاكرة**» (كتاب القصائد ١٩٥) مثلما يحن سياق القصائد الأدونيسية إلى مبدأ التحول ، الذى يفرّق القصائد ليجمعها ، فى صيرورة لا يثبت فيها إلا مهيار ـ الشاعر ـ الإله ـ المخلص ـ الطقس ، الذى ينفى فيه النقيض نقيضه ، ويحترق ـ معه الماضى ـ دائما ـ من أجل المستقبل .

إن تجاوب النار والماء والريح ـ فى هذا المستوى من قصائد أدونيس ـ تجاوب الحضور والتحول ، وتجاوب الصيرورة المستمرة لجدلية الخلق والتدمير . ولهذا يفرض مهيار نفسه ، عنصراً تكوينيا ، كلما

ازدوجت النار مع الماء ، أو اتصل كلاهما بالريح فى إحدى القصائد ، أو كلما تحول أىٌّ من هذه العناصر إلى دال يرتبط مدلوله بالتحول والسفر. ولكن النار والماء يظلان عنصرين فاعلين ، لما أهمية خاصة ، ويظل تضافرهما الذى يفرض سطوته على الريح - فى المستوى الثانى - علامة على «جحيم الرفض» الذى يحترق فيه مهيار ، وعلامة على ولادته الجديدة التى تقترن - دائما - بنفى الجدب ، فى سياق السحر التمثيلى.

والعلامة الأولى تفضى إلى التمرد السياسى على أنظمة السلطان. وفى هذا الجانب تبرز قصيدة «مهيار وتيمور» لتصبح امتدادا موسّعا لإحدى الدلالات الجزئية التى تكررت فى «أغانى مهيار الدمشقى». وتفضى العلامة الثانية إلى اسطورة الولادة الجديدة ، ولكنها تتحوّر - هنا - لتصبح محاولة انصهار بين «المفرد» المتوهج و «الجمع» المنطفئ. وفى هذا الجانب تبرز قصيدة «الرأس والنهر» لتصبح محاولة متميزة لإلغاء الهوة الهائلة بين مهيار والآخرين. ولكن الإلغاء - هنا - يتم عن طريق ولادة الإله القديم الذى ينبعث من ضفيرة الماء والنار ، فيبتعث السيل ليغرق كل شئ فى المياه. وفى المياه - الرحم يتحد الخالق بالمخلوق ، رأس مهيار الحى - أبدا - مع رءوس الموتى ، فتنسرب الحياة من المفرد إلى الجمع.

ونواجه - فى هاتين القصيدتين - الأسطورة أداءً ، أعنى نواجهها مصحوبة بشعائر طقسية. ولكن تصاغ الشعائر صياغة متميزة تحاول إشاعة دلالة مركزية. ولذلك نسمع - فى هاتين القصيدتين معا - أصوات الأداء متعددة ، ونواجه فى كل منهما ما يمكن أن نسميه - على سبيل التقريب وليس التحديد - دراما شعائرية. والصراع - فى هذه الدراما - ليس صراع إرادة إنسانية ، أو رغبات بشرية ، بل صراع عناصر رامزة إلى الخصب وأخرى رامزة إلى الجدب. إنه صراع تجريدى إلى أقصى درجة ، بين قوى متعالية إلى أقصى حد ، لا يبرز فيه سوى الإله - الشاعر - مهيار - الذى لا يمكن أن يموت. وحتى لو مات فإن موته ليس سوى بداية وعلامة على ولادة الحياة ، تلك التى يبثها مهيار فى مخلوقات الطبيعة - ومنها البشر - مثلما تبثُّ الريح غبار الطلع. والنقيض الوحيد لمهيار - فى هذا الصراع - هو الجدب ، والموت. وعندما يأخذ الجدب صورة إنسانية ، فإن هذه الصورة تظل تجريدا خالصا ، تنتفى فيه الأبعاد الإنسانية المتعينة لتحل محلها الأبعاد الكونية المجردة لعناصر الجدب فى الطبيعة. والبشر الذين يتحركون ، بين قطبى هذا الصراع ، لا فعالية لهم أو بهم. إنهم مجرد كائنات تتأثر بصراع العناصر الكونية وتستجيب له فحسب ، تماما مثلما تستجيب النباتات للقاح. وإذا أضفنا أن مهيار - فى ذاته - ينطوى على النقيضين ، وأن الحياة فيه تنفى نقيضها الموت ، فى دورة ذاتية تذكر بالفينيق ؛ فإن الصراع - فى هذه الدراما الشعائرية - صراع بين مهيار ونفسه ، صراع بين نقائضه. ولهذا ينتفى التوتر من هذا الصراع ليصبح أشبه بتقلب الفصول. ولهذا - أيضا - يشحب أى مقابل لمهيار فى الطبيعة ، فلا يبدو من هو أقوى منه. ولَقَد نطق الساحر بالحق - فى «مهيار وتيمور» - عندما قال للسلطان يائسا :

كأنه من طينةٍ
مجهولة الفروع والأصولِ - أنتَ نارٌ فى الأرض ،
وهو نارٌ فى الأرضِ والسماء ،
وهو النفس المزروع
فى رئةِ الحياةِ. (٣١٧/٢)

ولذلك لا تفترق هاتان القصيدتان - «مهيار وتيمور» و «الرأس والنهر» - جذريا ، من حيث بنيتهما العميقة ، عن بنية «أغانى مهيار الدمشقى» ، حيث يصبح القناع أشبه بمركز الدائرة الذى ينطلق منه كل شئ فى الحركة.

هكذا نواجه - فى «مهيار وتيمور» - السلطان الذى جرّ الشاعر الذى يعبد ناره - فى «أغانى مهيار» - إلى المقصلة ، لكن تيمور - هنا - ينوّع المحاولة ويكررها ثلاثا. ويبدأ الأداء - فى القصيدة - بتيمور يسجن مهيار ، ولكن قوة لا تموت كالشمس أو كالبحر ، تخرج مهيار من سجنه. ويقتل السلطان مهيار للمرة الأولى ؛ يقطّع رأسه وجسده مثل اوزيريس ، ويلقى أجزاءه فى جب للأسود ، لكن الأسود لا تأكل الجسد الممزق ، بل يعود مهيار - مثل أوزيريس - متجمعا مرةً أخرى. ويقدّم ساحر تيمور نباتا سحريا ليقتل مهيار - للمرة الثانية - ولكن النبات يبعث حياةً أقوى فى مهيار (تجليات أدونيس الإله) فيصنع تيمور تمثالا مجوّفا من النحاس ، بشكل ثور (والثور مرتبط بأسطورة تموز) يحشوه نفطا ورصاصا وكبريتا وزرنيخا ، ويدخل مهيار فى جوفه ، ويُشعل فيه النار ، ويلتهب مهيار وينصهر ويتحوّل كل شئ إلى رماد ، ولكن الرماد يتحرك ويخرج منه مهيار ، تماما مثلما يخرج الفينيق من النار. وتمتد النار المزدوجة - التى دمّرت مهيار وخلقته - إلى المدينة ، فتدمرها لتبدأ ولادة الأرض والمدينة والناس :

ومهيار دم وماءٌ
والأرض مثل وجهه
تبدأ مثل صوته
والناس يولدون. (٣١٩/٢)

وتمتد هذه الدلالة التى تنتهى بها قصيدة «مهيار وتيمور» لتصبح الدلالة المركزية فى «الرأس والنهر». ولكن حركة الأداء - هنا - أكثر تعقيدا وامتدادا. إن «الرأس» التى قرنت ما بين «الصقر» و «مهيار» تعود - هنا - لتصبح المركز الأساسى الذى يدور حوله كل شئ.. ولكنها تصبح أكثر تعقيدا من أية مرة سابقة ذلك لأنها تمزج - فى سياقها - بين دلالات رأس الحسين فى الوعى الأسطورى للشيعة(٤٤) ، وبين المسيح وتموز وأدونيس وأورفيوس والخضر معا. ولكن اسم مهيار يظل الاسم الوحيد ، المقترن بهذا «الرأس» ، والاسم الوحيد البارز فى النص.

وتبدأ «الراس والنهر» بحرب تجتاح كل شئ ، فلا يسمع فى موسيق الموت والغضب سوى صوت أقرب إلى النبوءة. ثم تتحاور شخصيات متعددة ، وتؤدى أفعالا طقسية ، تدخل بنا - شيئا فشيئا - إلى لب الأسطورة ، ونسمع ابتهالات تدعو وردة الدماء إلى التفتح فى جثة صبية محروقة فى نهر الأشلاء ، فتستحضر الابتهالة رأس مهيار من

الماء ، وتنهض «الرأس» ويسمع صوتها يخرج من الماء . ويستمر صوت «الرأس» كاشفا عن سرها وبشارتها . وبقدر ما يرتبط السرُّ بجدلية الخلق والتدمير تقترن البشارة بضرورة الرفض البارئ :

باسم الغد الصديق

ويصاحب حديث «الرأس» أصواتُ لجوقة غير منظورة ، تؤدى شعيرة توحّد ما بين مهيار وأدونيس الإله ، بعد أن وحدت بينه وبين الفينيق :

جسد مغروس فى البرية
والنهر دم والموجة نور
جسد هدته الحرية
جسد تبنيه الحرية

فنعود ـ مرةً أخرى ـ إلى جحيم الرفض . وينطلق صوت «الرأس» يطوف ، كى يزلزل الحدود ، كى يعلم الطوفان . وعندما تنتشر بشارة «الرأس» وتجد من يؤمن بسرها ، وتسلم إليه نفسها ، يقبل السيل ، ويجتاح الجميع . وتغيّب أمواجه كل شئ ليبدو **الرأس** ـ وحده ـ جاريا على صفحة النهر كأنه جزء من الماء ، الذى وحدّ بين غرقاه . وعندئذ يكتمل مهيار ، ويصبح موته «المفرد» علامة على موت الآخرين «الجمع» ، وبعثه المفرد علامة على بعث الآخرين . وعندئذ ـ فحسب ـ يتحد صوت «الرأس» و«الجوقة» معا فيغيب الرأس مع الآخرين فى أحضان النهر ، كى يتحقق «هجس التكوين» ، فلا يبقى سوى شيخ يلقن النبوءة لأطفال حوله . وتبقى النبوءة منسربة فى الهواء (ومهيار يحيا «فى ملكوت الريح») :

اصغوا إلى الهواء . فى الهواء ما يقول
فيه زغبٌ وحمّى
وفى الهواء ماء .
يغسل وجه الزمن المدمّى
يجرف
أو يبدع ما يشاء . (٢ / ٤٠٣)

وتردنا النبوءة إلى مهيار ـ العنصر الأنق ـ الذى يتحد به كل شئ ويتجدد به كل شئ ، فلا يبقى فى الكون كله سواه ، فالأمر إليه من قبل ومن بعد .

٣ ـ ٣

لقد دمّر مهيارُ تيمور ـ السلطان ـ ليستبق جوهر الخلق ـ الشعر ـ فوق كل سلطان ، وفجّر السيل الذى أمات العالم وأحياه ، واتّحدتْ فيه عناصر الكون وتصارعت لتدمر الكون وتخلقه ، ذلك لأن مهيار الشاعر هو الإله الخالق المتجدد الذى لا يموت ، والذى ينفى الجدب ويبعث الخصب . ولماذا لا نقول ـ بعد ذلك كله ـ إن مهيار هو الشاعر ، عندما يصبح الشاعر ـ بألف لام التعريف ـ قناعا يرمز لخلاص العالم على يدى الشاعر ؛ فقناع مهيار لا يتحدث ـ فى حقيقة الأمر ـ عن أسطورة الواقع بقدر ما يتحدث عن أسطورة الشعر عندما يصبح الشعر خلاصا للواقع ، وعندما يصبح الشاعر خالقا يبدأ سفر التكسوين ، وقديسا بربريا لبلاد الرؤى .

وقد يرمى بعضنا مهيار (**القناع**) بالمجنون . وقد يسخر بعضنا من ألوهيته واتحاده بالعناصر . وقد يقول البعض إن وجود مهيار نفى للواقع ، وتغريب للإنسان ، وإلغاء للفعل ، وتدمير للتاريخ . وقد يرى البعض أن مهيار رمز ينطوى على عملية تعويض بالوهم ، حيث لا تواجه الذات الواقع بالفعل ، بل تواجهه بالحلم ، مفترضة ـ كالبدائى ـ أن أفعالها فى الحلم كأفعالها فى السحر ، تحدث تغييرا فى المجال الخارجى . ولكن أدونيس (**الشاعر**) يقول إن الحلم جنين الواقع وبذرة المستقبل ؛ وإن الشعر يقين ونظام للخلق ؛ وإن مهيار ـ بذلك ـ هو الشاعر ـ الشاعر الخالق سارق النار وليس العنقاء المزيفة أو الشاعر الشعرور ـ وإن الشاعر الخالق «**شمس تغير القناع والنهاية**» ؛ (٢ / ٦٦٩) وإن مهيار الشاعر هو ذلك المجنون السماوىّ الذى أنحَلَ الأرض وسمح لها أن تسكن بين الكلمة والإشارة ؛ وإن رسالته تقول : بدأوا من هناك فابتدئ من هنا ، مثلما تبدأ الفجيعة أو تولد الصاعقة ؛ وإنه ليس للمجاعة غير الرعد المفاجئ ، وليس للسجون غير صاعقة العنف . أما مهيار (القناع) فيقول :

ها أنا أتسلق أصعد فوق صباح بلادى
فوق أنقاضها وذراها
ها أنا أتخلص من ثقل الموت فيها
ها أنا أتغرّب عنها
لأراها
فغدا قد تصير بلادى . (١ / ٤٥٠)

الهوامش :

(١) يقول ريتشاردز : «الاستعارة فكرتان لشيئين مختلفين ، تعملان معا ، خلال كلمة أو عبارة واحدة تدعم كلتا الفكرتين . فيكون معناهما ـ أى الاستعارة ـ محصلة لتفاعلها .» راجع :

I. A. Richards. The philosophy of Rhetoric. Oxford Univ. Press. New York 1967. p. 93.

(٢) تأمل ما يقوله صلاح عبد الصبور : «ربما كانت قصيدة القناع هى مدخل إلى عالم الدراما الشعرية .» حياتى فى الشعر ، الأعمال الكاملة ، بيروت ١٩٧٧ ، ٣ / ١٨٨ .

(٣) Claude Lévi-Strauss, Structural Anthropology. trans. by C. Jacobson and B. G. Schoept. Basic Books. New York 1963. p. 209.

(٤) صلاح عبد الصبور ، المرجع السابق ، ٣ / ١٨٣ .

(٥) عبد الوهاب البياتى ، تجربتى الشعرية ، الأعمال الكاملة ، بيروت ١٩٧١ ، ٢ / ٤٠٦ .

(٦) إحسان عباس ، اتجاهات الشعر العربى المعاصر ، الكويت ١٩٧٨ ، ص ١٥٤ .

(٧) عبد الوهاب البياتى ، ، المرجع السابق ٢ / ٤٠٧ .

(٨) أدونيس ، كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم الليل والنهار ، الأعمال الكاملة ، بيروت ١٩٧١ ، ٢ / ٢٨ .

(٩) عبد الوهاب البياتى ، قصائد حب على بوابات العالم السبع ، بغداد ١٩٧١ ، ص ١٥٣ .

(١٠) سعدى يوسف . الأخضر بن يوسف ومشاغله . الأعمال الشعرية ١١٩٥٢ ـ ١٩٧٧ ، بغداد ١٩٧٨ ، ص ١٧١ .

(١١) أدونيس . كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والاوائل ، بيروت ١٩٨٠ ، ص ٧١ .

(١٢) انظر : على عشرى زايد . استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر ، طرابلس ١٩٧٨ ، ص ٤٨ ـ ٤٩ .

(١٣) نقرأ ـ فيما ـ يختاره أدونيس لمهيار ـ (ديوان الشعر العربى . بيروت ١٩٦٤ ، ٢ / ٤٨٠ ـ ٤٨٦) ما يلى :

ـ تدمى المنايا الناس حولى وإنما
دمى ذاك فى ألوانهم يتنضّحُ
وأسلو إذا أبصرت جلدىَ أملسا
وما صحةٌ فى الجلد والقلب يُجرحُ
ـ باعد عزيزاً بين أسفارها
فحزة النجم السُرى والبعاد
ـ وصحّ لى بعد رجال مَرضوا
وكارة العهد تريك الطَرقا
ـ ونخن الأمانة وانجُ مغتبطا
إن الوفاء مطية الهمّ
ـ ما أولع الدهر بالفرق إذا
قيل له فى يمينك الحُكْمُ
ـ وكلما ألحى علىّ زمنى
موّهتُ حالى وشكوت الزّمنا
حتى لقد مات فؤادى فغدا
صدرى له لحداً وجسمى كفنا .

(١٤) أدونيس . أغانى مهيار الدمشقى . الأعمال الكاملة . المجلد الأول . بيروت ١٩٧١ . ص ٤٦٣ وسأكتفى ـ بعد ذلك ـ بالإشارة إلى رقم الصفحة فى المتن .

(١٥) الحضور ـ عند المتصوفة ـ هو : «حضور القلب بالحق عند الغيبة عن الخلق» . انظر اصطلاحات الصوفية الواردة فى الفتوحات المكية . بذيل التعريفات للجرجانى . القاهرة ١٩٣٨ . ص ٢٣٦ .

(١٦) أدونيس . المسرح والمرايا . الأعمال الكاملة . المجلد الثانى . ص ٤١٣ .

(١٧) نقرأ ـ فى «كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل» (المجلد الثانى . ص ١٢٥) ـ :

نجتمع حولى أيام السنة
أجعلها بيوتا وأسرّة وأدخل كل سرير وبيت
أجمع بين القمر والشمس
ونقوم ساعة الحب .

(١٨) انظر : أدونيس . زمن الشعر . بيروت ١٩٧٢ . ص ٦٧ .

(١٩) أدونيس . مفرد بصيغة الجمع . بيروت ١٩٧٧ . ص ٢٣٣ . ص ٢٧٩ .

(٢٠) Gaston Bachelard. the psychoanalysis of F.rc. trans. by Alan C. M. Ross. Beacon Press Boston 1964. p. 7.

(٢١) يختتم أوفيد قصة محرقة هرقل بقوله : «على أن إله النار فولكانوس (هيفايستوس) قد ذهب بجميع ما يمكن أن تأكله النار ... ولم يحتفظ إلا بما يحمل من بصمات جوبيتر . وكما يحدث للثعبان حين يتجدد شبابه بانسلاخه من جلده فيتحرر من شيخوخته ويتفجر قوة وتتألق براقة حراشفه الجديدة ، كذا حدث للبطل التيرينثى ، إذ تحرر من غلافه الأرضى الفانى وعادت الحياة إلى أفضل جزء من ذاته ، وبدا أعظم مما كان ، واتسم بهيبة كبرى تبعث على التوقير ، وعندئذ رفعه أبوه القدير فى سحابة ممتطيا عربة تجرها أربعة جياد ، وجعله ينفذ وسط النجوم المتلألئة .» أوفيد ، مسخ الكائنات ، ترجمة ثروت عكاشة ، القاهرة ١٩٧١ ، ص ٢٦٣ .

(٢٢) Gaston Bachelard. op. cit., p. 20.

(٢٣) من المهم أن نلاحظ **التضمين** الدينى الذى ينسرب فى «مهيار هذا **الرجيم**» . و«الرجيم» ـ لغةً ـ فعيلٌ بمعنى مفعول ، أى مطرود وملعون . وتقترن اللفظة ـ فى القرآن الكريم ـ بمعصية **إبليس** [فى معصية عدم السجود لآدم : «قال لم أكن لأسجد لبشر خلقته من صلصال من حمإمسنون . قال فاخرج منها فإنك رجيم» (الحجر / ٣٣ ـ ٣٤)] وبالشيطان [«وحفظناه من كل شيطان رجيم» (الحجر / ١٧)] .

(٢٤) التعارض بين **الشمس** (الحياة . الخلق . الخصوبة ، التجدد) **والقمر** (التعتيم ، الموت ، السكون) تعارض لافت فى شعر أدونيس ، ويمكن أن نلفت الانتباه ـ على سبيل المثال ـ إلى نهاية «السماء الثامنة ـ رحيل فى مدائن الغزالى» : (الأعمال الكاملة ٢ / ٤٥٤)

من جوف عنكبوت
من قمر يسود فى حضارة تموت

فى مقابل :

أشق كل رمسٍ
...
بثورة النبى
مسكونة بالشمس
مسكونة بالفرح الكونى

(٢٥) أحسب أن شفيق معلوف أول من كتب ـ تفصيلا ـ بالعربية وعرّف بهذا الطائر فى استقصائه الأساطير التى صاغها شعرا ـ فى ديوانه «عبقر» (١٩٣٦) . ويقول فى مقدمة الديوان المستفيضة : «الفيْنَق كلمة عربنا بها اسم الطائر فينكس Phenix وقد ذكره اليونان فى أساطيرهم فقالوا إنه طائر خرافى يقطن فى الصحارى العربية ويعمر أجيالا كثيرة» (ص ١٠١ من المقدمة) وقد لخّص معلوف معرفته بما ورد فى المعاجم الأوربية والموسوعات العربية التى يعرفها عن الفينيق وصلته بالعنقاء (وقد نقلتها خالدة سعيد عنه نصا دون إشارة فى «البحث عن جذور» / ٨٢ ـ ٨٤) وصاغ من ذلك كله أربع قصائد ـ هى القسم العاشر من ديوانه ـ أهمها «مُحرّقة الفينق» (ص ٢٦٧ ـ ٢٦٨) وأوردها ـ هنا ـ كاملة لأهميتها :

وفرخ عنقاء عقيد العلى
فينقُ كم جرّر يل الفخارْ
مكوّما مُحرقةً شادها
إكليل غار فوق إكليل غار
طيّبها بالطيب واحتلّها
فعبّق الندُّ بها والبهَار
حتى إذا عرضَها للضُّحى
شبّت بها من جذوة الشمس نار
فأحرقته ناره وانطوت
أجفانه فى جَفْنة من غبار
كأنّ من لم يلتهم نفسه
بنفسه كان على المجد عار
تململ الرّماد واعصوصفت
زعازع الذكرى عليه فثار
زعازع بعد انقضاء المدى
أطرن من قلب الرماد الشرّار
نشرنه غُلالةً من لظىً
لبسها الفينق ريشا وطار

وأغلب الظن أن هذه القصيدة ـ فضلا عن التعريف ـ هى أول ما أتاح معرفة الفينيق لأدونيس (على أحمد سعيد).

(١٦) راجع

J. E Zimmerman Dictionary of Classical Mythology. Harper and Row, New York 1964, p. 208.

وقارن بـ

New Larousse Encyclopedia of Mythology. Book Club Associates. London 1973, p. 45.

(٢٧) من المفيد ـ لدراسة أكثر تفصيلا ـ أن تلاحظ أن الشمس ـ عند علي أحمد سعيد ـ وهي الظاهرة الطبيعية التي يقترن بها طائر الفينيق (أو البنو) في الأساطير المصرية ـ تتجاذبها الذكورة والأنوثة معا ، فهي رمزٌ مذكَّر في «أغاني مهيار الدمشقي» (١ / ٣٧٤) ورمز مؤنث في «المسرح والمرايا» (٢ / ٤١٠) ، فكأنها صورة أخرى للفينيق ، أو العكس .

(٢٨) من تعاليم هرقليطس : «إن هذا العالم الذي يستوي عند الجميع لم يخلقه إله ولا إنسان .ولكنه كان ، وهو لا يزال ، وسيظل إلى الأبد نارا ما تنطفئ فيها الحياة ، فتشتعل بمقدار ، وتخبو بمقدار . وإن النار تتحول أولا إلى بحر ، ثم يتحول نصف البحر إلى تراب ، ونصفه الثاني إلى ريح ، وإن الإنسان ليتوقع في عالم كهذا تغيراً لا ينقطع» (برتراند راسل ، تاريخ الفلسفة الغربية ، ترجمة زكي نجيب محمود القاهرة ١٩٦٧ ، ١ / ٨٣) ومن المهم أن نلاحظ أهمية التقابل بين «التحول» عند أدونيس و«التغير» عند هرقليطس ، وأهمية النار عند كليهما .

(٢٩) Bachelard. op. cit. p. 55.

(٣٠) Zimmerman. op. cit. p. 208.

(٣١) تذكر خالدة سعيد ـ زوجة الشاعر ـ «موت والده احتراقا بحادث مفجع . وقد أحب أدونيس والده ميتا وقدسّه في موته أكثر منه في حياته . وتطورت الحادثة كثيرا في نفس الشاعر» البحث عن جذور ، بيروت ١٩٦٠ ، ص ٩٢ .

(٣٢) راجع تجليات (النار / النور) لدى طوائف الشيعة ، الشهرستاني ، الملل والنحل ، بهامش كتاب الفصل في الملل والنحل لابن حزم ، مكتبة المثنى ، بغداد ، دون تاريخ ، ٢ / ١٢ وما بعدها .

(٣٣) راجع كامل الشيبي ، الحلاّج موضوعا للآداب والفنون العربية والشرقية قديما وحديثا ، مطبعة المعارف ، بغداد ١٩٧٦

(٣٤) يقول فريزر : «من المحتمل أن يكون اسم الزهرة anemone مشتق من نَعْمان Naaman أي الحبيب ، إحدى صفات أدونيس . ومازال العرب يسمون الشقِر anemone جراح النّعمان .»

(انظر

(C. J. G. Frazer. The Golden Bough. New York 1978, p. 390.

ولست أدري

مصادر فريزر لعربية ولكن يبدو أن فريزر يقصد «شقائق النّعمان» ، ويقرن «الشقائق» بالجراح و «النعمان» بالحبيب . و «الشقائق» ـ في اللغة العربية ـ ليست جراحا إلا على تأول مجازي ، وليست النعمان بفتح النون بل بضمها ، لكن الزهرة نفسها (وتسمى الشقِر كذلك) مرتبطة بالدم ، إذ يقال : النُّعمان اسم الدم ، وشقائقه قطعه ، فشبّهت حمرة الزهرة بحمرة الدم . (لسان العرب . مادة «شقق» و «نعم») وعلى ذلك فـ «شقائق النعمان» تعني قطع الدم ، ولا يمكن لهذا المعنى إلا أن يكون متصّلا بأسطورة أدونيس ، أو أسطورة عربية مشابهة .

(٣٥) يقول فريزر : «كانت الشعوب السامية ـ في بابل وسوريا ـ تعبد أدونيس ، الذي استعارة منهم الإغريق ، في القرن السابع قبل الميلاد . وتموز هو الاسم الحقيق لهذا الإله ، أما أدونيس فليس سوى كنيته السامية أدون وتعني السيد ، وهي كنية تكريم كان يتوجه بها العبّاد إلى إلههم تموز . ولكن الإغريق خلطوا بين كنية التكريم والاسم الحقيقي» . راجع Frazer. Ibid. p. 378; ومن المفيد أن نذكر أن أدونيس ـ علي أحمد سعيد ـ يستخدم في شعره الكنية الساميه «السيد» ، خصوصا في شعره بعد «أغاني مهيار» .

(٣٦) لعل في حاجة إلى القول إن الماء يتبادل موضعه مع النار في أساطير الولادة الجديدة . وينطوي كلاهما عموما ، بسبب ما فيهما من مماثلة ، على نفس التعارضات : الحياة / الموت ، والخصب / الجدب ، والذكورة / الأنوثة ، والطهارة / الدنس ، والخير / الشر ، والضوء / الظلمة .. الخ . قد يتعارض كلاهما مع الآخر تعارض الماء الذي يطفئ النار ، ولكن كليهما يمكن أن يتجاور مع الآخر أو يتولد منه ، مثلما يتجاور للسحاب مع البرق والصاعقة ، ومثلما ينساب ـ في الجحيم ـ نهر الغيّ عند العرب ، ونهر الستكس أحد الأنهار الخمسة لهاديس عند اليونان وأهم من ذلك أن الماء ـ في الأساطير المصرية ـ هو الأصل الذي تولدت منه النار ، جزيرة مخروطية ، يرمز إليها طائر البنو (الفنيق) . وكلا الإسمين ـ فيما يقال ـ مشتق من جذر واحد ، يشير إلى النهوض ، ولذلك يرتبط طائر البنو (الفينيق) بالعنصر الناري الناهض من الماء ، فيتصل بأسطورة أوزيريس (الماء) مثلما يتصل برع ـ الشمس (النار) . راجع

Erich Neumann, The Great Mother, An Analysis of the Archetype trans. by Ralph Manheim, Princeton Univ. Press. New York 1963, p 240.

(٣٧) من المهم أن نلاحظ التجاوب السياق ما بين السماء التي «دنت كي تدلّى» والنص القرآني «ذو مرة فاستوى ، وهو بالأفق الأعلى ، ثم دنا فتدلّى ، فكان قاب قوسين أو أدنى» (النجم / ٦ ـ ٩) حيث يكتسب مهيار صفات جبريل ـ عليه السلام ـ في دنوّه من الأعلى (السماء) إلى الأدنى (الأرض) . ويلعب «التضمين» دوره ـ في السياق ـ ليصل ما بين الخصب المقترن بالمطر والمعرفة الهابطة مع جبريل ، فتتخلق صورة «الجرس الأخضر» بدلالاتها المزدوجة .

(٣٨) يلاحظ أن «عشتار» (زوجة تموز) التي ظهرت مرتين على استحياء ، في الديوان الأول «أوراق في الريح» ، تحولت إلى عشتار أدونيسية ، فاحترقت مثل الفينيق (الأعمال الكاملة ١/٧٥) لتتحول إلى «رماد عائشة» الذي ارتبط ببعث فينيق وليس تموز . ولكنها انبعثت بعدْ ذلك لتصبح ـ أي عائشة ـ رمزاً أساسيا في شعر البياتي .

(٣٩) هي إلهه العالم السفلي ، عالم الموت ، أخت عشتار الكبرى ، التي تلعب دورا مهما في «مأساة تموز» ، راجع فاضل عْبدالواحد علي ، عشتار ومأساة تموز ، بغداد ١٩٧٣ ، ص ١٠٧ وما بعد ص .

(٤٠) يقال إن الرعد مَلَكٌ يزّجر السحاب . ويروى عن ابن عباس الرعد ملك يسوق السحاب كما يسوق الحادي الإبل بحدائه . وسئل علي ـ رضي الله عنه ـ عن الرعد فقال ملك . راجع ما ذكره ابن منظور من أقاصيص ومرويات مماثلة في : لسان العرب ، «برق» و «رعد» و «خرق» .

(٤١) راجع تحليل كارل يونج لرمزية الماء والكهف ـ في سورة «الكهف» من القرآن الكريم ـ في

C. G. Jung, Four Archetypes. trans. by R. F. C. Hull, Routledge and Kegan Paul, London 1972, pp. 69-81.

(٤٢) أدونيس ، زمن الشعر ، بيروت ١٩٧٢ ، ص ٢١٣ .

(٤٣) من الممكن أن نقول إن «الشاعر» يظل بطلا (أشبه بالقناع) في مسرح صلاح عبدالصبور كله ، ما عدا «مسافر ليل» . ولكن «الشاعر» يتخذ ـ في كل مسرحية ـ اسما مختلفا ، ووضعا متميزا في الزمان والمكان ، وينطوي على عناصر تكوينية عامل التغير فيها أعلى من عامل الثبات . ومن الممكن أن نجد في شعر البياتي ـ مثلما حدث على نحو أقل عند السياب ـ شخصيات تتكرر ، وبعضها أدونيسي الملامح ، ولكنها لا تصل إلى حالة «القناع» الواحد الذي يظل ثابتا . أما سعدي يوسف فإنه على وشك الوصول إلى هذه الحالة التي راده إليها أدونيس ، فالأخضر بن يوسف (القناع) يخرج من الديوان المسمّى باسمه (ورد مرةً واحدة فقط) ليصبح عنوانا على قصيدتين («حوار مع الأخضر» ، و «عن الأخضر أيضا») في ديوان «الليالي كلها» ، وموضوعا لقصيدة ، هي «كيف كتب الأخضر بن يوسف قصيدته الجديدة» ، في ديوانه «الساعة الأخيرة» .

(٤٤) انظر لمزيد من التفصيل عن العناصر الشيعية ، ريتا عوض ، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث ، بيروت ١٩٧٤ ، ص ١٤٠ ـ ١٥٥ ولكنها ـ في غمرة فرحها بنموذج الحسين ـ لم تنتبه إلى حضور مهيار الأساسي .

أزمة الشعر في العصر الحديث

محمد زكى العشماوى

ان أزمة الشعر فى العصر الحديث هى جزء من أزمة الإنسان المعاصر فى صراعه مع القيم ، وهى كذلك جزء من تحول الفكر وتطوره نتيجة للمذاهب الفكرية والسياسية التى مرت بالعالم ، وتركت آثارها فى عقل الإنسان وسلوكه وذوقه . وهى مرة أخرى نتيجة طبيعية لتطور العلم وسيطرة المادة على التفكير البشرى منذ مطلع القرن العشرين .

فقد داعب خيال إنسان العصر الحديث فردوس جديد تسكنه آلهة صارمة . هى القوى الاقتصادية ، والتجارة الدولية ، والتنافس الصناعى وغير ذلك من قوى يعتقد إنسان العصر الحديث أنها قوى أسمى منه على الرغم من أنه هو الذى خلقها . هذه القوى هى التى تصنع اليوم مصيره بلا هوادة ولا تريث .

وكان لتفوق العلم ، وسيطرة المادة على ماسواها من نواحى النشاط البشرى واحتلالها ، مكان القداسة من التفكير الإنسانى منذ أواخر القرن الماضى وأوائل هذا القرن ، التأثير فى خلق قيم جديدة ، تختلف اختلافا بينا عن قيم الحياة فى القرن الماضى .

وهال شعراء مرحلة الانتقال هذه فى البلاد التى تحولت تحولاً صناعيا ، وعلى الأخص فى انجلترا ، أن رأوا القيم المادية للحياة الجديدة تجد كل الوسائل العلمية الفعالة ، لتدعيم كيانها ، وتثبيت عقائدها فى نفوس الناس عامة ، حتى أصبح على إنسان هذا العصر الحديث إذا أراد أن يذوب فى هذا التحول الجديد أن يكتسب شيئا من اللاشخصية أو اللافردية التى يتصف بها النظام نفسه ، وأن يفقد كثيرا من الضعف الإنسانى ، وأن يهمل أفراحه وأحزانه ، وأن يطرح جانبا كبيرا من حاجاته الروحية وأن يتغير فجأة ، ويقرر بكل صراحة ووضوح أنه لا مأرب له فى الحياة سوى الخضوع بلا هوادة لما تستغرقه المصالح الاقتصادية للمجتمع .

وأمام هذه الثورة الصناعية الجارفة المكتسحة كان لابد للمدرسة المحافظة على القيم القديمة أن تجد نفسها فى مأزق حرج ، فلم تلبث أن رأت فى الحياة الجديدة اعتداء صارخا لا يغتفر على أقدس مقدساتها .

والشعر من بين النشاط الروحى للإنسان وجد نفسه هو الآخر غير قادر على الاستجابة الصادقة الصريحة لهذه القيم الجديدة ، فإن الذى يُمكن الشاعر الصادق من كتابة الشعر الصادق هو إيمانه بأن قيم الحياة الإنسانية العامة ما تزال تكمن وراء كل مظهر من مظاهر حياتنا ، وأن الشروط العامة للحياة التى يعنى بها الشاعر تمتد فتشمل مساحة واسعة من التجارب التى يحياها الناس ، أما إذا وُجد الشعر فى عالم يؤمن الناس فيه بأن الذى يحدد القيم الكلية النهائية هو المال والقوة والنجاح المادى فسيجد الشعر نفسه فى أزمة غريبة حقا .(١)

والذى يضاعف من هذه الأزمة ويزيدها تعقيدا أن الشاعر سوف يجد نفسه مضطرا عند رفضه لهذه القيم الجديدة أن يتناول فى شعره مساحة ضئيلة غير واضحة من حياة أفراد يتشبثون بقيم غير معاصرة . وهكذا نشأت أزمة الشعر الكبرى فى أوائل هذا القرن ، وكان من العسير جدا أن يلتقى الشعر فى أول الأمر مع هذه القيم الجديدة ، فقد كان الخلاف بينهما يرجع فى حقيقة الأمر إلى عنصر التناقض القائم بين عقيدتين متنافرتين تريد كل منهما أن تحل محل الأخرى . ولم يكن من اليسير أن تحاول واحدة منهما أن تفسح للأخرى مكانا إلى جوارها لأسباب نجملها فيما يلى :

(أولا) الخوف من أن تؤدى سيادة العقلية العلمية فى هذا العصر الجديد إلى إهمال كل ما ليس علميا أو منطقيا .

وبدأ العلماء يقسمون القضايا إلى قسمين :

(أ) قضايا زائفة كما ترد فى الشعر

(ب) وقضايا حقيقية كما ترد فى العلم

والقضية الزائفة فى نظر العلم هى - كما يحددها ريتشاردز فى كتابه العلم والشعر - صيغة من صيغ الألفاظ ، لا يبررها إلا التأثير الذى تولده فينا ، بتحرير دوافعنا ومواقفنا وأوضاعنا النفسية . وتنظيم هذه الدوافع ، أما القضية الحقيقية فإن ما يبررها هو صدقها أو مطابقتها للواقع الذى تشير إليه .[2]

وخطر هذه النظرية أنها لا ترى فى القضايا التى يولدها الفن والشعر أى جدوى ، ويؤثر ذلك بالتالى فى كثير من القضايا المتعلقة بالدين والوجود والطبيعة البشرية ، والروح ومكانتها ومصيرها . وقد يعتبر كثير من هذه القضايا قضايا زائفة مع أنها قضايا يرتكز عليها تكون العقل وتعتمد عليها سلامة الإنسان .

أصبحت هذه القضايا الروحية فجأة ، وإذا الإيمان بها أمر مستحيل على العقلية الحديثة بعد أن آمن بها الناس أجيالا طويلة .

(ثانيا) الخوف من أن تنصرف الحياة الجديدة عن الروحانيات ، وألا تقيم وزنا إلا للعمل المادى . فالعمل المادى وما يؤدى إليه من إنتاج فى عالم الصناعة هو إحدى الفضائل الكبرى التى يعمل التطور الجديد على تدعيمها واحترامها .

ولما كان الشعر شيئا آخر غير العمل المادى فقد خشى الشعر أن يتوارى فى قياس هذا الزمن عن مكانه ، ويخلى سبيله لقيم أخرى .

ذلك أن الشعر لا يمكن أن يكون عملا ماديا . فالشاعر كما هو معلوم لا يؤلف شعره فى ساعات عمل محدودة من السادسة إلى التاسعة مثلا ، كما أن قراءة الشعر ليست بدورها عملا . إذ يقول لك من يقضى حياته فى العمل بالمعنى الحقيقى للكلمة :

«لم يكن لدى متسع من الوقت لقراءة كتاب منذ أعوام» .

ويعتبر هذا القول من علامات النضج فى عصرنا الحديث . غير أن المضمون الحقيقى لهذه الجملة هو : «إننى لم أعد أقرأ الآن لأن لدى أمورا أهم لابد أن أقوم بأدائها .»[3]

(ثالثا) : تغيير نظرة العالم الجديد إلى الطبيعة فقد أصبح الغرب يرى أن من دواعى فخره أن تكون له اليد الطولى على الطبيعة يسخرها لمنفعته ، ويقيسها بمقياس هذه المنفعة . قيمتها عنده محدودة بما تقدمه من نفع مادى للإنسان ، ومن ثم فقد أصبح الشعور السائد عند إنسان العصر الحديث هو أن الطبيعة هى هذا الجزء الجامد من الوجود الذى يشتمل على الوحوش والجمادات . وتبعا لهذه النظرة ، فقد أصبح كل ما هو منحط فى سلم الكائنات هو مجرد طبيعة ، وأن كل ماهو موسوم بالكمال العقلى والخلقى هو وحده الطبيعة الإنسانية ، ولقد ولد هذا المفهوم الحديث للطبيعة انفصالا غير طبيعى بين الإنسان وبين الطبيعة .

ولم تعد الطبيعة هى الصدر الحنون الذى يفزع إليه من ضباب الحياة الصناعية ومداخنها القاتمة . كما لم تعد الطبيعة هى عود الثقاب الذى يشعل الروح الشاعرة ويوحد بينها وبين سائر الموجودات .

(رابعا) : الخوف من أن تستحوذ العقائد السياسية على عقول الناس فى العصر الحديث بحيث تصبح خطرا على العقائد الدينية ذاتها .

فمن الناس من استهوتهم هذه العقائد حتى خيل إليهم أنهم يستطيعون أن يكرسوا حياتهم لها . وحتى ظنوا أن فى استطاعة هذه العقائد السياسية أن توفر للإنسان التكامل النفسى الداخلى الذى كانت تقوم به الفنون والأديان والفلسفات .

وهكذا تتحول السياسة - عند كثير من أصحاب العقائد السياسية - إلى غاية بعد أن كانت مجرد وسيلة . حتى يوشك أى موضوع يثير التأمل خارج ضرورات النضال السياسى المباشرة ، أن يكون ضربا من الهروب ، ونوعا من تحويل الانتباه عن المبدأ السياسى وبالتالى خيانة . وعلى الأخص عند المتطرفين من أصحاب العقائد السياسية المسيطرة .

وقد غاب عن أصحاب هذه النظرة أن الذى يحدد طبيعة النظم السياسية هو - فى نهاية الأمر - قيم مصدرها الدين والفلسفة ومناهج العلم والفن . وأن أية سياسة مهما تكن حكيمة ليست إلا غلافا (مجرد غلاف) وأن المهم هو ما بداخل الغلاف . أى الإنسان ذاته .

هذه ، هى بعض العناصر البارزة التى أسهمت فى خلق الخصومة العنيفة بين الشعر وبين قيم الحياة المعاصرة . ولقد كان لهذا الصراع تأثيره الواضح على كثير من الشعراء . نذكر منهم فى المرحلة الأولى ثلاثة هم **وليم بطلر ييتس** W.B. Yeats (١٨٦٥ م - ١٩٣٩ م) . **ودافيد هربرت لورانس** D.H. Lawrence (١٨٨٥ م - ١٩٣٠ م) **و ت . س إليوت** T.S. Eliot (١٨٨٨ م - ١٩٦٥ م) .

وكان وليم بطلر ييتس فى الطليعة من شعراء العصر الحديث الذين قادوا ثورتهم العاتية ضد أسلوب الحياة الجديدة . وكان من أكثر الشعراء نقمة على أفكار العصر التى تحاول أن تسلب الشعراء عقائدهم . سواء أكانت عقائد دينية أم عقائد تتصل بالتقاليد التى عاشها الشعر فى المائة سنة التى سبقت ظهور الحركة الصناعية وسيطرتها على الإنسان .



ولعل خير ما يمثل ثورة ييتس على العالم الجديد قصيدته «**عودة المسيح**» التى يقول فيها :

«**عندما يدور البازى ويدور فى المدار المتسع . ولا يستطيع أن يصغى إلى صوت معلمه تنحل الأشياء وتسقط . ويفقد المركز قدرته على الصمود . تنطلق الفوضى من عقالها وتنتشر وينساب تيار الأمواج ذات الدماء الداكنة . وفى كل مكان يهوى حفل البراءة ويموت غريقا . إن أفضل الرجال يفتقرون إلى الإيمان بينما يجيش أسوؤهم بعنف العاطفة . من المؤكد أن عودة المسيح آتية «عودة المسيح» لم أكد أفوه بهاتين الكلمتين . حتى بدت صورة هائلة لروح هذا العالم تختلج لها بصيرتى . فثمة فى رمال الصحراء هيكل له جسم أسد ورأس إنسان . ينظر بعينين جامدتين . نظرة قاسية قسوة الشمس .**

أخذ يحرك فخذيه البطيئين . بينما كل ما حوله ظلال تترنح لطيور الصحراء الجائعة . إن سُتر الظلام لتنسدل مرة أخرى . على أننى أعلم الآن . أن عشرين قرناً من السبات الحجرى قد أفزعها كابوس صادر من مهد الإله المهتز . أى وحش كاسر هذا الذى حان حَيْنُه أخيرا يتحرك متثاقلا نحو بيت لحم بغية الميلاد .»(٤)

وهكذا ترى كيف قذفت الفوضى المتمثلة فى الحاضر بالشاعر إلى الماضى عندما يبرز هذا الماضى فى وعيه فيقفز من الحاضر إلى بيت لحم . ثم يندفع صوب «عودة المسيح» بغية ميلاد جديد . ينقل العالم من وهدته التى تردى فيها إلى عالم جديد تعود إليه القيم الضائعة ثم انظر كيف تراءى الإنسان للشاعر فى القصيدة وقد سيطر على الطبيعة فاستبدت الفوضى بالعالم ومات حفل البراءة غريقا فى خضم أمواج من الدماء الداكنة . ثم انظر إليه كيف صور مأساة الشعر الحديث وما آلت إليه الروح من جفاف عندما يقول إن أفضل الناس يفتقرون إلى الإيمان بينما يجيش أسوؤهم بعنف العاطفة .

لقد أبان الشاعر عن ضرورة العودة إلى ماض ثابت لا يزعزعه الشك ولا تسوده الفوضى .

ودفع ييتس إلى هذه الحملة العنيفة ـ على حد قول **أنتونى ثويت** **Thwait** صاحب كتاب (**الأدب الانجليزى المعاصر**) ـ ولعه بالطهر والقداسة وإحساسه بالتناقض بين واقع الحياة من حوله وبين المثل التى يدين بها . أما ستيفن سبندر فقد رأى أن ييتس قد لجأ فى ثورته على ظواهر العالم المعاصر إلى التقاليد الأرستقراطية وإلى ضرب من الروحانية الكونية .

أما **ريتشاردز فقد قال عنه فى كتابه «العلم والشعر»** «إن إنتاج ييتس لم يكن منذ البداية سوى إنكار لأشد النزعات المعاصرة نشاطا» ويرى **ريتشاردز** أن جهود الشاعر قد انصرفت معظمها فى محاولة كشف صورة جديدة للعالم لتحل محل الصورة التى أوجدها العلم .(٥)

وظل **ييتس** فى برجه العاجى هذا يعيش أحلامه ويعبر عن نفسه فى صورة تفيض بالرمز . وتؤمن بالمذهب الجمالى وحده . ولم يخرجه من عزلته هذه إلى عالم الفعل إلا المسرح ووطنه أيرلنده . عندما شارك فى التعبير عن فرحه بالشعب الأيرلندى فى ثورته عام ١٩١٦ .

وإذا تركنا الشاعر **ولم ييتس** إلى **دافيد هربرت لورانس** وجدنا أنفسنا أمام أكثر شعراء العصر الحديث ثورة على المجتمع الصناعى الجديد . فقد كانت ثورة **لورانس** على هذا المجتمع مدفوعة بكراهية تكاد أن تكون طبيعية لكل ما هو جديد . ولم يتردد **لورانس** أن يعلن عداءه فى غير خوف . عاونته على ذلك عوامل التهور والاندفاع والحساسية التى كانت تعمل جميعها فى نفس هذا الشاعر القصصى . فقد بلغ اشمئزازه من الحضارة درجة جعلته يبحث عن أفراد أو أجناس لم تلوثهم المدنية الحديثة . لكى يعيش معهم أو يلوذ عندهم بالفرار .

وقد وجدت هذه الثورة العاتية فى نفس **لورانس** متنفسا فى **غريزة الجنس** مؤمنا بأن تحقيق الشروط الطبيعية الغريزية للحياة مسألة تسمو بالفرد . وتجعله قادرا على الاتصال . من خلال فرديته المنفصلة . بأسرار الحياة والموت .

ويهاجم **ستيفن سبندر** موقف لورانس فى كتابه **الحياة والشاعر** بقوله :

«ولقد ثار لورانس ثورة كاملة على جميع النظم الاجتماعية القائمة . بل يمكننا القول بأنه ثار ضد جميع النظم الاجتماعية الممكنة أيضا . ومن الصعب أن نتخيل مجتمعا تتحقق فيه مطالب لورانس ونحتفظ بالتماسك الاجتماعى على الإطلاق .»

وعلى الرغم من استياء **لورانس** لهجوم المجتمع والنقاد عليه .



وطرده من انجلترا أثناء الحرب الأولى . وعلى الرغم من شعوره بالمرارة لمصادرة كتابين من كتبه لخروجها على حدود اللياقة والآداب العامة فقد ظل محافظا على ثقته بنفسه وإيمانه بمبدئه . وظل يواصل إنتاجه الفنى بلذة وابتهاج حتى النهاية ، ولم يثنه النفى أو النقد حتى بعد هجرته إلى إيطاليا والمكسيك .

أما **إليوت** فقد كان أقل من زميليه رفضا لهذا العالم وإن كان أكثر منهما عمقا فى فهم مشاكل الحياة الحديثة والتعبير عنها .

ولقد مر شعر **إليوت** بمراحل وتجارب عديدة قبل أن ينتهى به الأمر إلى مرحلة الاستقرار والتناسق النفسى ، فقد عصفت به هو الآخر عواصف من الاشمئزاز والقلق والضياع واليأس ، وكادت كل هذه أن توقعه فى أزمات نفسية لاخلاص منها ، لولا أنه استطاع أن يجعل من تجربته الشعرية وسيلة للخلاص من العذاب وتطهير النفس بعد صهرها على النار المحرقة على نحو ما ينتهى إليه المتصوفة الذين يصلون عن طريق تجربتهم الصوفية إلى الكشف والفناء .

وقد بدأ **اليوت** حياته الفنية بالهجوم على ما رآه فى سنى حياته الأولى التى شاهد فيها مجتمع أمريكا المعاصر قبل أن يهاجر إلى انجلترا ، ثم ما رآه من تزمت المجتمع الانجليزى بعد أن أصبح مواطنا بريطانيا فى عام ١٩٢٧ . لم يستطع **إليوت** أن يصبر على ما رآه من صور الافتعال والزيف وعافت نفسه هذا الانحلال الذى رآه يدب فى شتى نواحى الحياة فكرية كانت أو اجتماعية . ولم يفته أن يعبر عن الملل والسأم اللذين يعانى من وطأتهما رجال ونساء المجتمع الأرستقراطى رغم ما يسترون به هذا الملل من انفعال أجوف .

ولعل «**أغنية حب ألفريد بروفرك**» خير مثال على سخرية **إليوت** من هذا الصنف من الناس الذين يعيشون أكذوبة كبرى محاولين إخفاء هذا الزيف الذى يملأ حياتهم ، والذى استطاع **إليوت** أن يبرزه إلى السطح ، بعد أن مزق عن أمثال هذه الشخوص ثيابها ، فإنك إن جردت هؤلاء الناس عن ثيابهم المصطنعة لم تجد خلفها غير قلوب جوفاء خاوية قاحلة . يقول فى قصيدته «**الرجال الخاوون**» :

نحن الرجال الخاوون
نحن المكتظون
نحن الذين انتفخت أجوافهم بحشو فارغ
نرتمى جميعا . ياللأسف . كما ترتمى حَشَّية مليئة بالقش .
إن أصواتنا الفارغة عندما يهمس بعضنا إلى بعض .
هى أصوات راكدة لا معنى لها .
إنها أشبه بصوت ريح تهب على الهشيم .
شكل بلا نظام . ظل بلا لون
قوة مشلولة . إيماءة بلا حركة . أو كأقدام فيران تمشى على زجاج محطم.
فى قبو مهجور .
أما الذين عبروا بأعين مستقيمة إلى مملكة الموت الأخرى .
سيذكروننا ـ إن جاز لهم ذلك ـ لا كأرواح قوية ضائعة .

بل سيرونا رجالا خاوين فارغين .

وكلنا قد قرأ قصيدة « **الأرض الخراب** » لإليوت وهى عبارة عن لوحة تأثيرية ، كما يصفها **سبندر** ، **ترسم لنا صحراء الحاضر التى تملؤها بقايا الماضى وأطلاله الأكثر تماسكا من الحاضر** . »

وقصيدة الأرض الخراب قصيدة طويلة تتكون من خمسة أجزاء ، وتتخذ من إحدى أساطير القرون الوسطى أساساً يربط بين أجزائها الخمسة ، والأسطورة تحكى قصة ملك صياد كتبت عليه الذلة والمسكنة ، ونزلت بأرضه وبنفسه اللعنة فأصبح يعيش فى خواء قاحل من الأرض وفى موات وجدب روحيين لا يستطيع الخلاص منهما .

وتمثل قصيدة الأرض الخراب مرحلة اليأس الناشئة من التصدع فى ضمير الشاعر ، ولكنها مع ذلك كانت أشبه بنقطة ارتكاز فى سبيل التطور ، أو قل نقطة تحول انتقلت فيها تجارب الشاعر من اليأس الروحى إلى مشارف الأمل ، فقد ظلت نفسه تتأرجح خلال تجاربه الشعرية ومسار حياته بين الضياع والوجود ، حتى انتهى فى **الرباعيات الأربع** إلى حال من الوصول الصوفى .

وهكذا نرى كيف استطاع هؤلاء الشعراء الثلاثة **ييتس ولورانس وإليوت** الذين وقعوا فى مرحلة الانتقال أن يمثلو باتجاهاتهم الفكرية مرحلة تعتبر من أهم المراحل فى تطور الاتجاهات الأدبية الحديثة ، ووضعت بين يدى الإنسانية إنتاجا يبرز التناقض البين بين ما يتصوره هؤلاء من شروط للحياة الإنسانية العامة وبين غايات العصر الحديث وما يتطور إليه من مبادىء وقيم جديدة .

ثم تأتى بعد هذه المرحلة مرحلة أخرى مختلفة عن سابقتها فى النظرة إلى الحياة المعاصرة ، **ونستطيع أن نسميها المرحلة التى يحاول الشعر فيها أن يوائم فى شىء من المصالحة** ، **بين متطلباته وبين غايات العصر وأهدافه** . **واعترف الشعر فى هذه المرحلة بما أنكره السابقون** ، **اعترفوا بعالم الفعل والسياسة** ، **ورأوا أن مهمة الشاعر ليست فى مجرد الفزع من فوضى الأرض الخراب** ، وإنما مهمته أن يكشف عن سر الأكذوبة وأن يتعمق إلى تحليل العصر الذى يعيشه بدلا من أن ينفر منه ، ثم لا يكتفى بذلك بل يحاول البحث عن الإمكانات التى تخلق صورة من المجتمع يمكن للإنسان أن يجد فيها حياة عادلة ورحيمة . وعلى القمة من هؤلاء و . هـ . **أودين** الذى ولد عام ١٩٠٧ وتلاميذه أو رفاقه من أمثال **ستيفن سبندر وماك نيس وداى لويس** وقد ارتبط هؤلاء الثلاثة فى أذهان الناس بالشاعر **أودين** الذى يعتبر زميلا أكبر منهم .

على أن ما حدث فى انجلترا قد حدث فى غيرها من أنحاء العالم فالموجة واحدة وإن اختلف صداها وتأثيرها من مكان إلى آخر .

بل لعل الأزمة أن تكون قد ازدادت خطورة عقب الحرب العالمية الأولى ، فكلنا يعلم ما أدت إليه الحرب العالمية الأولى من انهيار فى الأخلاق الفردية وفى السلوك الشخصى للأفراد ، وطغت على العالم نتيجة لذلك نزعات من التحلل ، وجدت فى بعض المذاهب كالفرويدية مبررا علميا لاتجاهها فى الحياة والفن والأدب . وكلنا يعلم ما أصاب العالم عقب الحرب العالمية الثانية فقد أدت هذه إلى طغيان نزعات أخرى أعظم اتساعا وأشد عمقا من **الفرويدية والسيريالية** وهى تلك الموجات التى تسمى الوجودية .

ولقد طغت هذه النزعة أول ما طغت على التفكير الفرنسى ثم اتسعت بعد ذلك فشملت أرجاء العالم كله .

والواقع أن الحرب العالمية الثانية قد أحدثت فى الضمير الفرنسى والإنسانى أزمة بالغة العمق نتيجة لإحساس الإنسان بالغدر والعنف والاستخفاف الذى صاحب هذه الحرب وكان نتيجة طبيعية لها .

فزلزلت هذه المشاعر عقيدة بعض المفكرين وجعلتهم يتشككون فى تراث الإنسانية الروحى كله . وعادوا إلى ما كان المتمردون والمتشككون يرددونه فى فن القرن الثامن عشر فى فرنسا من أمثال **فولتير** وغيره من أنه لا حقيقة لوجود الله أو لوجود المثل العليا والقيم الأخلاقية الخالدة .

على أن فلاسفة القرن الثامن عشر فى فرنسا ، وإن أنكروا وجود الله ، فقد كانوا يرون فيه خرافة نافعة حتى قال **فولتير** :

« **إنه لو لم يكن الله موجوداً لوجب على البشر أن يخترعوه** ، **وذلك لأن وجوده يعتبر منبعا لعدة مبادىء نافعة لحياة الإنسانية والمجتمع** » .

وإذا كان فلاسفة القرن الثامن عشر قد رأوا فى وجود الله خرافة نافعة فقد رأى فيه الوجوديون خرافة ضارة يجب على الإنسان أن يتخلص منها . وستجد فى أعمال **سارتر** أكثر الوجوديين شهرة اليوم ما يؤكد هذه الدعوة وذلك فى مسرحيتى « **الذباب** » « **والله والشيطان** » .

على أن الوجودية كمذهب فلسفى لم يقف انتشارها عند مستوى المفكرين والفلاسفة الفرنسيين ، بل امتد تأثيرها إلى الأدب والفن فى كافة أنحاء العالم ، ونزل تأثيرها إلى الشارع ليؤثر فى سلوك عامة الناس فى الحياة العامة والخاصة . تحاول هذه الموجات اللخوالحلول محلها فى قيادة البشر عبر الحياة .

والذى يهم قضيتنا الآن من هذا المذهب هو مدى تأثيره فى الإنسانية ، وفى اتجاهات الأدب والشعر ، فالإنسان الذى صار فى نظر الوجوديين متحررا من تحكم الدين والمثل والقيم المتوارثة ينبغى أن يواجه مصيره بنفسه ، وأن يحقق وجوده ، على هدى من الالتزام بموقف معين نابع من إرادته الحرة .

ومن هنا جاءت فكرة **الالتزام** بالفعل والقول . وسموا أدبهم الوجودى بالأدب الملتزم أى الأدب الذى يتخذ له هدفا أساسيا ، أو يلتزم بموقف أخلاقى أو اجتماعى محدد من كل حدث فردى أو اجتماعى أو وطنى . وبذلك تكون القيمة الجمالية أو الفنية للأدب فى المرتبة الثانية بعد القيمة الأخلاقية أو الاجتماعية .

وفكرة الالتزام هذه عند الوجوديين قد خلقت لديهم نظرة خاصة للشعر ، فهم يختلفون عن الواقعيين فى هذه النظرة . فالواقعيون لا يفرقون فى قضية الالتزام بين الشاعر والناثر ، أما الوجوديون فيرون الشاعر يختلف عن الناثر فى طبيعة التعبير عن التجارب الأدبية .

فالشاعر كما تحدث عنه **سارتر** فى كتابه «**ماالأدب**» يستغرق فى تجربته ، ويراها من خلال وجدانه ، ويستعمل لغة موسيقية إيحائية ليصور هذه التجربة .(٦)

والشاعر فى طبيعة نظمه يتخذ الموقف وسيلة لرسم الصورة الشعرية على حين يعتبر الناثر الموقف الغاية من كلامه . فالشعراء قوم يترفعون باللغة عن أن تكون مُدْركاً عقليا أو مجرد وسيلة لنقل الفكرة .

ولما كان البحث عن الحقيقة لا يتم إلا باللغة فليس لنا ، إذن ، لن نتصور أن هدف الشعراء هو استطلاع الحقائق أو عرضها .

ويقصد الوجوديون من هذه الدعوة أن الشعر فى معناه الحديث لا يتسع لما تتسع له القصة والمسرحية لأن العوالم الخارجية أو النظرة إلى المجتمع ، تتحول عند الشاعر إلى حالات نفسية . هذا هو موقف الوجوديين من الشعر .

أما تأثير الوجوديين فى إنسان العصر فهو أعظم خطرا . فعلى الرغم من أن الوجودية تدعو إلى الحرية والالتزام وتحمل المسئولية . وعلى الرغم من أنها تدعو إلى نفض البالى العتيق من القيم المتوارثة التى كثيرا ما أفقدت الإنسانية إيمانها الصادق بهذه القيم ، والتى أحيانا ما تحولت إلى وسائل للجبن والخداع والتضليل والتنصل من المسئولية ــ نقول على الرغم من هذا العنصر الإيجابى الذى تدعونا إليه الوجودية فإنها من غير شك تبعث إلى نوع خطير من القلق قد ينتهى بالإنسان إلى الإحساس بانعدام المعنى للحياة وانتفاء المسوغ فى البقاء ، وبالتالى إلى نوع من الضياع ، كما أن اتساع عملية الهدم التى تقوم بها الوجودية على هذا النحو المخيف الذى يمتد إلى فكرة الألوهية ذاتها أمر خطير قد يؤدى إلى فترة بلبلة وانهيار طويلة .

ولعل أول ما يلفت الانتباه فيما عرضنا له سابقا أن كثيرا من الشعراء المثقفين ، ورجال الفكر فى هذا العصر الحديث يعانون من أزمة فكرية ونفسية تختلف فى حقيقتها عن الأزمات التى مرت بالحضارة الأوروبية فى أزماتها السابقة . وليس من شك فى أن بعض أسباب هذه الأزمة ترجع إلى طبيعة العصر نفسه ، وإلى ما مَرّت به أوروبا من تجارب ، وما عانته من أحداث ، وما خاضته من حروب ، وما حدث لمجتمعاتها من تطور نتيجة للتحول الصناعى ، وسيطرة المادة ، وسيادة التفكير العقلى والمبالغة فى تأليه العلم وتقديسه بل تسخيره أحيانا فى إشعال الحروب ، وخلق جو من التوتر والتنافس المحموم فى سباق التسليح الذرى وغير الذرى . فكان طبيعيا أن يؤدى ذلك كله إلى خلق هذا الشعور بالقلق المبهم المقيم الذى استبد بانسان القرن العشرين ، حتى أصبح مرضا شائعا وطابعا مميزا لإنسان هذا العصر . وكان طبيعيا كذلك أن يصاحب هذا القلق إحساسٌ بعبث الحياة ، وانعدام الدافع . والمسوغ لبذل الجهد والطموح فى عالم قد يباغته الدّمار فى أى لحظة . وإذا أضفنا إلى كل ما سبق أن طبيعة النظم الاجتماعية الحديثة وما خلقته من وسائل الانتاج والتوزيع ، وما يترتب على ذلك من ضرورة المواءمة بين الإنسان وهذه النظم ، قد زاد من شعور الفرد بالعزلة ، وبالغ فى إحساسه بقلة حيلته وضعف شأنه ــ أدركنا سراً آخر من أسرار هذا القلق المسيطر على نفوس المثقفين فى عصرنا هذا .

على أن عاملا ثالثاً يضيفه **ألدوس هكسلى** فى جملة هذه العوامل التى خلقت أزمة الإنسان المعاصر ، ألا وهو زيادة سكان العالم زيادة مفاجئة ، يقول : «لقد كان سكان القرن الأول الميلادى يقدرون بمائتين وخمسين مليونا ، ثم تضاعف هذا العدد فى ستة عشر قرنا ، على حين أن عدد السكان اليوم ــ وهو ثلاثة آلاف مليون نسمة ــ يقدر له أن يضاعف فى أربعين عاما فقط ، وترتب على هذا التفجر البشرى نمو فظيع فى كبريات المدن . وكان من نتيجة ذلك أن ملايين من أطفالنا لا يعلمون شيئا عن الطبيعة : لا يعرفون كيف يكون القمح فى حقوله ولا كيف تكون شجرة الفاكهة ، بل إن ملايين لم يروا فى حياتهم بقرة إلا فى الصورة .

فما النتائج النفسية لهذا كله ؟ **أولا** : تضييق دائرة الخبرة بالطبيعة ضيقا شديدا **وثانيا** : يفقد الإنسان شعوره بالانتماء فيحس بالضياع لأنه دائما فى زحمة المدن بغير روابط عميقة الجذور ، ولهذا فهو يحس بالعزلة رغم تكاثر الناس من حوله(٧) » .

على أن كل هذه العوامل التى ذكرنا لم تخلق فى الإنسان المعاصر التوتر والقلق والغربة والشعور بالعبث وانعدام الجدوى من الحياة فحسب ، بل خلقت إلى جانب ذلك كله عند الإنسان الحساس شعورا بضعف العقيدة الدينية ، والافتقار إلى الإيمان بالله ، ذلك الإيمان الذى لا يغنى عنه شىء . فإن حاجة الإنسان إلى إشباع عاطفته الدينية أمر لا ينقطع .

من أجل هذا كله ظهر العبث والغثيان والتمرد واللامعقول والشعور بالغربة والاهتمام بمشكلة الشر ، والبحث عن مبرراته وأسبابه . على أننا نؤمن بأن أزمة الفكر المعاصر هذه لابد لها ــ إن آجلا أو عاجلا ــ أن تجد على أيدى المفكرين أنفسهم حلولا ترد المثقفين من أبناء عصرنا إلى صوابهم ، وتعيد إليهم ثقتهم بالحياة ، وإيمانهم بالله ، وتمسكهم بالخير وحبهم للإنسان .

هوامش

(١) الحياة والشاعر تأليف ستيفن سبندر ترجمة د . مصطفى بدوى ص ٧٠ ومابعدها .

(٢) اقرأ الفصلين الأول والثانى من كتاب «العلم والشعر» تأليف ريتشاردز ترجمة د . مصطفى بدوى .

(٣) الحياة والشاعر ص ١٢٤ ، ص ١٢٥ .

(٤) W.B. Yeats, Collected Poems p. 210, 211. London 1952.

(٥) العلم والشعر ــ الفصل الثانى

(٦) انظر ما كتبه سارتر عن الفرق بين النثر والشعر فى كتابه «ما الأدب» ترجمة د . محمد غنيمى هلال .

(٧) فلسفة وفن ص ٢٦٨ . تأليف الدكتور زكى نجيب محمود .

الأوتوماتية فى الشعر السريالى

نعيم عطية

«عيوننا ملآنة بالدوار»

«سجناء قطرات ماء ، لسنا سوى حيوانات أبدية . نجرى فى المدن بغير جلبة وما عادت الإعلانات المسحورة تشجينا . ما الجدوى إذن من هذه الحماسات الهشة ، هذه القفزات الفرحة المجدبة ؟ ما عدنا نعرف شيئا سوى هذه النجوم الميتة ، نحدق فى الوجوه وتنهد بمتعة . أفواهنا أكثر جفافا من تلك الشواطئ الضائعة ، عيناى تدوران بلا هدف ، ولا أمل . لم يعد لنا غير تلك المقاهى التى نجتمع فيها لنشرب هذه المشروبات الرطبة ، هذه الخمور الممزوجة ، والمناضد ملطخة بالقار أكثر من الأرصفة التى سقطت عليها بالأمس ظلالنا الميتة .

فى بعض الأحيان ، يحوطنا الريح بيديه الكبيرتين الباردتين ويقيدنا إلى الاشجار التى قطعتها الشمس ، كلنا نضحك ، ولكن ما عاد أحدنا يحس قلبه يخفق ، إن الحُمى قد ولت عنا .

ما عادت المحطات الرائعة تؤوينا : الأروقة المديدة تبعث فينا الرهبة . يجب إذن أن نختنق كى نحيا أيضا هذه اللحظات الضحلة ، هذه الدهور الممزقة إربا إربا . كنا فيما مضى نحب شموس نهاية العام ، والسهول الضيقة حيث كانت نظراتنا تجرى مثل تلك الأنهار المندفعة فى طفولتنا . ما عاد هناك سوى الظلال فى تلك الغابات التى عمرت من جديد بحيوانات غير معقولة ، ونباتات معروفة .

المدن التى لا نريد أن نحبها ماتت . انظروا حولكم : لم يعد هناك سوى السماء وهذه الأراضى ، الاراضى الشاسعة الخواء التى سينتهى بنا الأمر إلى كراهيتها . بأصابعنا نلمس هذه النجوم الرقيقة التى كانت تملأ أحلامنا . قبل لكم كانت هناك وديان خصبة : كوكبات من رعاة البقر على ظهور جياد ضاعت إلى الأبد فى ذلك «الغرب القصى» الذى يبعث الضجر مثل متحف .

عندما تفتح الطيور الكبيرة جناحيها وتطير ، ترحل بلا صيحة ، لا تردد السماء الملبدة نداءها . تمر على بحيرات ومستنقعات مخضرة : تحنى أجنحتها السحب المتثاقلة فى طريقها . لم يعد مسموحا لنا حتى بالجلوس : على الفور تهب ضحكات ، ويجب علينا أن نعلن بصوت عال كل خطايانا صارخين .

... هذا المساء ، نحن اثنان أمام هذا النهر الذى من فرط يأسنا فاض . ما عدنا حتى على التفكير قادرين . يهرب الكلام من شفاهنا الملتوية ، وعندما نضحك ، يستدير المارة جزعين ، ويهرولون إلى بيوتهم راجعين .

لا يعرف أحد كيف يحتقرنا .

نفكر فى بصيص النور فى الحانات ، فى الحفلات المتنافرة ، فى هذه البيوت الخربة حيث خلفنا أيامنا . ولكن ما من شيئ مخيب للرجاء قدر ذلك الضوء الذى ينسكب ببطء على الأسطح الساعة الخامسة صباحا تتنحى الشوارع فى صمت ، وتدب الحركة فى الميادين : أحد المارة المتمهلين يبتسم إلى جوارنا . إنه لم يلمح عيوننا الملآنة بالدوار ، ويمضى الهوينا . تُطيرُ عربات باعة الحليب الخمود من أجفاننا ، وتصعد العصافير إلى السماء باحثة عن غذاء قدسى .

اليوم أيضا (لكن متى تفرغ إذن هذه الحياة المحدودة) سوف نذهب ونلتقى بالصحاب ، وسوف نشرب الأنبذة ذاتها ، سوف يرانا الناس على أرصفة المقاهى » .

(عيوننا ملآنة بالدوار للشاعر فيليب سوبو[1] فى ديوان «الحقول المغناطيسية» ١٩١٩)

***

يقول أندريه بريتون[2] مؤسس السيريالية فى «إعلانه السيريالى الأول»[3] (١٩٢٤) : «احضر ما يمكنك الكتابة عليه . هيئ مكانا تسترخى فيه قدر الإمكان حتى تتيح لذهنك أن يتركز تماما على نفسه . ثم انكب على الكتابة السريعة ، دون موضوع مسبق . أسرع فى الكتابة قدر إمكانك حتى لا يتوقف ذهنك عندما كتبت ، أو ينتابك ميل إلى قراءة ذلك الذى سطرت . ستأتى إليك الجملة الأولى من تلقائها ، مادام هناك فى كل لحظة جملة طارئة تتوق للخروج إلى العقل الواعى .. »

الصدمة :

إن منهجا كهذا ـ وقد سمى «بالكتابة الأوتوماتية»[4] ـ صدمة للمتمسكين «بالكتابة التقليدية» بل إعراض عن كل ما يمت إلى المنطق السليم بصلة ، فالأوتوماتية تستبعد كل تصميم سابق وسيطرة للوعى على الكلمة ، فلا يكون ثمة انتباه أثناء الكتابة الأوتوماتية إلاّ إلى دفق الكلمات نابع عن اللاوعى .

وإذا ألقينا نظرة على النصوص المستخلصة من «الأوتوماتية» رأينا لغة غريبة ، ليست هى لغة المجانين ومرضى العقول ، وإن كانت تخلو فى ظاهرها من المعنى . كيف إذن لا يكون مثل هذا النهج تنكرا لقوانين الكتابة الأدبية المعروفة ؟

لعبت «الكتابة الأوتوماتية» دورا هاما فى «الحركة السيريالية» وقد أعطى اكتشافها للسيريالية لحظة ميلادها . ثم مضت «الأوتوماتية» تمثل العمود الفقرى لهذه الحركة . وليس أدل على ذلك من أن أندريه بريتون فى تعريفه للسيريالية يربطها «بالأوتوماتية» فيقول : «السيريالية أوتوماتية نفسية خالصة ، يعبر المرء بواسطتها ، سواء بالقول أو بالكتابة أو بأية وسيلة أخرى ، عن حقيقة العملية الفكرية . السيريالية إملاءات العقل فى غياب كل تحكم يمارسه المنطق ، وبمنأى عن كل انشغال جمالى أو أخلاقى» وقد ظل أندريه بريتون يعلق آمالا كبارا على إملاءات العقل الباطن . وعندما ثار الجدل حول ما يمكن أن تحققه «الكتابة الأوتوماتية» أجاب بإصرار : «... أننى لا أتوقع كشوفا إلاّ بواسطتها . إننى لم أكف قط عن الاعتقاد بأن ما من شئ يُقال أو يُفعَل له قيمة خارج نطاق الانصياع لهذا الإملاء السحرى» .

وليس من الصواب القول بأن «القصيدة الأوتوماتية» خالية من المعنى فكل ما يصدر عن الإنسان له معنى ، وكل ما بداخل الإنسان أيضا له معنى . ولما كان الأمر هنا لا يتعلق بمجرد واقعة طبيعية بل بواقعة إنسانية ، فأن يكون للقصيدة الأوتوماتية معنى يُعنى أن يكون لها دلالة مرتبطة بالوجود الإنسانى للإنسان ، مهما كانت هذه الدلالة كبيرة أو صغيرة ، جلية أو خفية .

الشموس الليلية :

وقد جرى الشعر على المقابلة بين «الصور الداخلية» و«الصور الخارجية» وذلك على أساس أن الصور الخارجية وحدها هى التى تفرض وجودها . ويذهب البعض إلى أن العالم الموجود حقا هو العالم المحسوس ، أما العالم المتوهم فليس له وجود يعتد به . ولكن هذا قول غير صحيح ، فالشمس تشرق على الدنيا وتغمر بالضياء أرجاءها . ومع ذلك فهناك فى وضح النهار المئات ممن يقصون الشمس عن أنظارهم دون وعى ، ومنهم عشاق متيمون ، وشهداء مناضلون ، ومتصوفون زاهدون ، وحالمون وعلماء وموهومون تسلطت عليهم الأوهام ، ومهمومون أثقلت كواهلهم الأحزان . وهؤلاء جميعا دون أن تنطبق أجفانهم ، تنفتح فى أعماقهم عيون داخلية تقصى وهج الشمس لتمتلئ بضياء روحية غير مادية . تسطع إذن فى وضح النهار شموس ليلية خفية أقوى تأثيرا من شمس النهار الجلية . وذلك حينما وجد أناس غارقون فى حوار داخلى مع أنفسهم . ولنلاحظ مارا فى الطريق مستغرقا فى تأملاته . إنه فى اللحظة التى ينقطع فيها حبل تأملاته يتبين أنه قبل ذلك لم يكن حاضرا ماكان يحدث من حوله . كانت العينان مفتوحتين ، لكن الوعى بالوجود الخارجى كان معدوما أو ناقصا .

هناك إذن عالم داخلى مضمر ، تكمن فيه كائنات خاصة به . ومن هذه الكائنات الكلمات . فهذه الكائنات الأثيرية الشفافة غير الملموسة التى تدعى بالكلمات لا يصطنعها الوعى فى الوقت الذى يريد استخدامها فيه . بل هى تكمن ابتداء فى قيعان غائرة فى اللاوعى . ومن هذه القيعان الشاسعة المختفية بسبب الانبهار بضوء النهار الساطع تتصاعد السحب المتحركة لهذه المادة اللفظية المهاجرة نحو العقل الواعى . ولا تستغنى المنجزات الأدبية الضخمة عن نفحات العقل الباطن . فكما أن الشمس المرئية لا تنضج الثمر إلا فى التربة العضوية المليئة بالبذور النشطة والعناصر الغذائية ، فإن العقل الواعى لا ينتج محاصيل الفكر إلا بالالتقاء بتربة اللاوعى الغائرة فى الأعماق بكل بذورها وعناصرها العضوية . أو بعبارة أخرى بكل تلك الكتلة الحية من الكلمات والذكريات والأحلام والرؤى التى تدفع إلى سماء الفكر العديد اللامتناهى من صنوف الزهر والثمر .

ويصر البعض على اعتبار نتاج الأوتوماتية مجرد نفايات ذهنية ، ويستخفون بها كثيرا . على أنه بالإمكان أن نستخف بالذكريات أيضا ، ولا نعتبرها سوى رواسب خاملة من أزمان ماضية ومع ذلك ثبت أن من ليس لديه ذكريات هو إنسان ميت من الناحية السيكلوجية . وهو إذ يفقد الذاكرة تنعدم سيطرته على الحاضر والمستقبل . ومن ثم يمضى رازحا تحت عبء المظهر الهائل وغير المفهوم لكل الأشياء المحيطة به .

ثم يمضى المستخفون بنتاج الأوتوماتية فيقولون إنها لا تقدم عادة سوى رواسب زهيدة ، بينما الذاكرة مائدة حافلة بالإحالات والمراجع . ولكن يرد على هؤلاء بأن الذكرى بدورها لا تخلو من نقائص وتصدعات .

وقد يبدو الأمر متناقضا للوهلة الأولى ، إذ يقال إن الأوتوماتية ، وهى انصياع لإملاءات العقل الباطن تكفل للمرء حريته ، ولكن هذا التناقض لا يلبث أن ينفضّ عندما نلاحظ أن الانصياع فى الأوتوماتية يكون لإملاءات ذاتية داخلية ، بحيث تجعل الفرد يفلت من الضغوط الخارجية . وهذا ما يتجلّى بقوة فى اللحظة التى تعرض هذه الأوتوماتية على الذهن «ميتامورفوزا» مذهلا وغير معقول لظواهر الوجود . وبهذا يؤكد الشعر أن الانسان قادر على رؤية الحقيقة على نحو غير ذلك الذى تبدو عليه فى الوقت الذى تصنعه الحواس تحت السيطرة التامة للوجود الخارجى .



الكلمات والصور :

ويمكن أن نسجل شبها ملحوظا بين الكتابة الأوتوماتية والأحلام . فحالة الغياب أو اللاحضور التى تتصف بها ممارسة الكتابة الأوتوماتية ، تقربنا كثيرا من عملية الحلم ، ولكن يجدر المسارعة إلى القول بأن الكتابة الأوتوماتية ليست مجرد حلم يقظة يصاحبه القلم بالكتابة . إن بين الحلم العادى ، ولوكان حلما من أحلام اليقظة ، وبين الكتابة الأوتوماتية فارقا جوهريا مؤداه أنه فى الحالة الأولى تنتمى الطاقة المحركة إلى « الصور » بينما تكون الطاقة المحركة فى الحالة الثانية هى « الكلمات » ، فالكتابة الأوتوماتية تُؤدّى بالكلمة بينما الحلم أداته الصورة . صحيح أنه فى الأحلام يحدث أن يُنْطَقَ بالكلمات ، ولكن هذه الكلمات لا تعتبر بالنسبة للحلم سوى تدخلات مؤقتة وعابرة لتعود الصورة التى هى لُحْمَةُ الحلم وسُدَاهُ إلى جريانها . وإذا كان تحليل بعض الأحلام قد أبان أيضا أن تتابع الصور فيها يقوده فى الخفاء لعب بالكلمات ــ وهذا أمر طبيعى لأنه لا توجد فى أعماق اللاوعى حواجز فاصلة بين نوعى الأوتوماتية ــ إلا أنه أثناء الحلم ينصرف انتباه الحالم أساسا إلى الصور ، ويكون سبب انجذابه إلى متابعة الحلم هو افتتانه بتتابعها .

ومن ناحية أخرى أيضا ليس ثمة ما يمنع من أن تحاط الكتابة الأوتوماتية بهالة من الصور ، فهذه الصور تثب بلا توقف من الأخدود الذى تشقه الكلمات فى ظلمات الأعماق . ولكن يجب أن نلاحظ أنه فى هذه الحالة تكون الكلمات هى الطاقة المحركة للصور .

ولكن هل يمكن أن تكون الكتابة إخباراً بحُلم ؟ ليست الكتابة الأوتوماتية بحال إخباراً بحلم . فأنت عندما تحكى حلما تنقل ، وتلتزم الحرفية فيما تنقل . وهذا ليس من التلقائية فى شئ . فالإخبار بحلم ليس سوى محاولة لإعادة البناء والتركيب وفقا للقواعد التقليدية فى الكتابة . وفرق بين أن تحكى حلما عن طريق استرجاعه وتذكُّره ، وبين أن تعيش هذا الحلم . ومهما كانت الفترة الفاصلة بين الحلم وحكايته وجيزة ، فهناك على الدوام فجوة زمنية كفيلة بالتأثير على كمال النموذج المنقول . ولذلك فلئن كان « أدب الأحلام » طريفا وجديرا بالاهتمام ــ وهو ما فعلته السيريالية ربة الكتابة الأوتوماتية أيضا ــ إلا أن الفارق يظل قائما بين « معايشة الحلم » و « رواية الحلم » و « القصيدة الأوتوماتية » فرواية الحلم تخلو من التلقائية التى هى محور كل من الحلم والقصيدة الأوتوماتية . أما الفرق بين الحلم والقصيدة الأوتوماتية فيكمن فى أن نبض الحلم هو الصور بينما نبض القصيدة الأوتوماتية هو الكلمات .

ومن ثم ليست الصورة هى الأصل فى القصيدة الأوتوماتية . وإذا قلنا إن القصيدة الأوتوماتية وصفٌ لصورةٍ بالكلمات فإننا نغفل جوهر هذه الكتابة ذاته ، وهو أنها ليست كتابة فحسب ، بل كتابة أوتوماتية أولاً وآخراً . ولكن ليس من غير الممكن على أى حال ألاّ يتحقق التلازم بين الكلمة والصورة فى بعض القصائد الأوتوماتية إلاّ أن ذلك يعتبر من قبيل الاستثناء الذى ليس بلازم أن يتحقق دائما . ومن الجلى أن الإملاءات اللفظية التى ينتجها الشعر الأوتوماتى تتضمن خليطا من الكلمات والصور . وإنما يكمن الخطر فى أن تكون الصور مرئية بشكل مباشر ، لأنه متى تبينها الذهن بوضوح تام ، صرف الاستمتاع بها الانتباه إلى الرواسب اللفظية المستخرجة وئيدا من غياهب اللاشعور وربما أصاب الانبهار بالصورة الذهنَ بالعُقم أيضا ، فيختنق الصوت الداخلى ، كما يحدث أمام الصور الساطعة للعالم الخارجى .

إن كلا من لوتريامون وريمبو (١٨٥٤ ــ ١٨٩١) لم ير ابتداء ما عمد إلى وصفه ، فقد اقتصر على الإنصات فى الأروقة المظلمة للصوت المجهول الذى أملى عليه كلمات قصائده . وطوال الكتابة لم يتبين أىٌّ منهما مضمون قصائده ، كما لا يتبينها القارئ عند قراءتها لأول مرة . ويقول أندريه بريتون إن العمل الشعرى بالنسبة للشاعر الحق فى أول الأمر مجرد صوتٍ يجرى بالكلمات المملاة دون أدنى توقف عند المضامين التى تحتويها الكلمات . وقد بدت الأوتوماتية « السمعية » لأندريه بريتون خالقة لصور شعرية أكثر إثارة للإعجاب مما تقدر الأوتوماتية « البصرية » على خلقه .

فالصور التى يمكن إدراكها بصريا تعود للإنضمام إلى « الوعى » الذى يستوعبها سريعا ، بينما تظل الكلمات ذات صفة إيحائية ، بمعنى أنها لا تسلم فحواها الخيالى إلى الوعى بسهولة ، مما يتيح « للاوعى » أن ينساب إلى الوعى على مهل .

ومفاد ذلك أن الشاعر ساعة متابعته إملاءات الصوت الداخلى لا يتوقف لإعطائها تفسيرات . إنه يكتب ما يُمْلَىَ عليه فحسب ، وبسرعة تحول دون إمكان التوقف لإعطاء التفسيرات ، وتكفل للدفق اللفظى أن يتحقق كاملا . ومفاد ذلك أيضا أن المضامين التى تُنْسَبَ للنص الأوتوماتى والصور التى تُسْتَنْبَطَ منه ، تكون لاحقة على خروجه إلى الحياة . إنها تفسيرات يجريها الدارسون للنص ، وقد يختلفون فيها بل إن النص الأوتوماتى قد يبدو بعد ولادته غريبا على صاحبه أيضا ، فيقف منه هو نفسه محاولا تفسيره .

الرسالة المملاة :

يتخلى العقل فى الكتابة الأوتوماتية عن دوره كمِصْفاةٍ ، ويقتصر على تلقى ثمار «الأوتوماتية اللفظية» ، وهذه «المادة اللفظية» المُتحصَّل عليها لن تظهر ـ على ما يبدو ـ إلا فى شكل مهوش ، ولن تكون بذات معنى لزاما ، ولكن الكلمات ، حتى وإن بدت بما تحمله من صور ومضامين غير متجانسة ، تنبثق واحدة إثر أخرى ، كما لو كانت مملاةً من صوت ماثل فى الأعماق . وتبدو صحة استخدام كلمة «الإملاء» فى هذا المقام أيضا من أن الكاتب لا يبحث عن الكلمات التى يكتبها كما يحدث بالنسبة لمناهج الكتابة الأخرى ، حيث يتحسس الشاعر الكلمات وينتقى منها ما يقدِّرُ صلاحيتها لقصيدته ، بينما ينعدم هذا الانتقاء والتقدير بالنسبة لتجربة الكتابة والأوتوماتية . فإن السيريالى الذى يكتب بتلقائية إنما يسجل رسالة داخلية مملاة عليه ، ويقتصر على إيداعها بحذافيرها على الورق .

وإذا حذفنا التفسيرات الميثولوجية والخرافية التى تفسر مثل هذا الإملاء بتدخل «ربات الفنون» أو «الجان» لإملاء الكلمات من الخارج على بعض الشعراء ، فماذا يكون مدلول مثل هذا الإملاء ، مادام ليس ثمة من يقوم به ؟ يجب أن نضع فى الاعتبار أنه لا تختفى وراء ظاهرة الإملاء والتلقى فى الكتابة الأوتوماتية أية كينونة موجِّهة ذات استقلال عن كاتب هذه الإملاءات . وينحصر الأمر كله فى وجود وظيفة للذهن البشرى ذاته من شأن استخدامها استخراج المخزون اللفظى فى مجاهل العقل الباطن .

احتمالات الإخفاق :

وتواجه ممارسة الكتابة الأوتوماتية مصاعب جمة تعوقها عن الوصول إلى الغرض الأوفى منها .

فأولا : كيف يمكن أن نحول النزعة إلى تجسيم ما يقال فى صور؟ كيف يمكن أن نمنع انزلاق السمعى إلى بصرى ؟ ربما كانت الإجابة على ذلك فى زيادة سرعة إجراء التجربة حتى لا يتسنى لمتلق الإملاءات اللفظية أن يستجمع أنفاسه فيعود لإلقاء النظر إلى ما نطق به . وبذلك يبقى للكلمات أكبر قسط من النقاء والتحرر من آثار الرغبة الإنسانية الملحة فى تجسيم الكلمة وإحالتها إلى صورة أو معنى . إن هناك إذن حكما يفرض على شاعر الأوتوماتية زهدا مؤداه إلا يلتفت إلى الوراء كى يرى ضالته ، وإلا استحال عمودا من الملح كامرأة لوط ، أو فقد مثل **أورفيه** حبيبته مرة أخرى .

ثانيا : إن الصوت الداخلى قد لايلبث أن يتعثر ويختلط بسواه ، فيتغير مجرى الدفق اللفظى عن اتجاهه الأصلى ، بينما من الأهمية بمكان أن يُحْمَىَ الصوت الداخلى من التباين الذى ينعكس على مكونات الحديث المُمْلَىَ . فإذا توقف الصوت من تفكك الوثاق المحكم للعطاء الأوتوماتى المتمثِّل فى امتداده ووحدته ، فإذا عاد الصوت الداخلى إلى الإملاء من جديد فقد يمضى خارجا إلى دائرة إرسال مغايرة عن الدائرة الأصلية . وبعبارة أخرى فإن استمرارية الدفق الداخلى تتأثر بأقصر وقفة مما يفتح الباب أمام حدوث التبدل . وقد يحدث أيضا أن الصوت الداخلى يزدوج ، فيُملِّى فى الوقت ذاته بشرطين متداخلين من الكلمات المتعاقبة ، ويصبح من الضرورى المفاضلة بينهما ، وقد يكون من الصعب القطع بأن ما وقع عليه الاختيار يعتبر امتدادا للصوت الأول .

وهكذا تبدو العقبة الكبرى أمام الكتابة الأوتوماتية ساعة أن تكون إزاء عدة إملاءات مثل نجوم متهاترة . ويجد الشاعر نفسه عرضة للضياع فى هذه المنطقة التى تسودها الفوضى . وتعتبر حالة التبدد القصوى إقليما فريدا يجب على العقل أن يجتازه ويتعداه . ولئن كانت «الدادية» قد وجدت انتصارها فى وصولها إلى هذا الإقليم المكسو بالأحراش والنباتات الشائكة ورفضها الخروج منه ، وقد كان فى ذلك نهايتها أيضا ، فليس بإمكان الفن أن يحيا فى الفوضى إلى الأبد . وهذا ما تبينته السيريالية . فكتب لها الخلاص .

ونخلص من ذلك إلى أنه ما من مورد واحد فى اللاوعى ، ولا من إملاء داخلى أوحد ، بل هناك على الدوام العديد من التيارات التى تثير أمواجا متدفقة من الصور والكلمات تتنازع الخروج إلى العقل الواعى . والعقبة الكبرى فى وجه الشعر الأوتوماتى هو فى هذا التعدد الذى لا نهاية له وفى صعوبة الانتقاء . كما لا يكفى إعلان المبدأ وطرح الدعوة بل يجب التدرب على التقاط الإشارات الداخلية الأصيلة ، ويجب بالأخص الإعراض فى هذا الصدد عن كل ما يمكن أن يفسد التجربة بسبب التطلع إلى الانتصارات الرخيصة .

ولا ينكر أندريه بريتون أن السيريالية عرفت الكثير من القصائد الأوتوماتية المخفقة ، كما عرفت العديد من القصائد الأوتوماتية المصطنعة أو المزيفة أو التى قبل أصحابها حلولا مبتسرة بإدخال التعديلات المناسبة على نصوصهم حتى تتلاءم مع وعى قرائهم ، فأقدموا بذلك على تشويه ما بعده تشويه لفكرة القصيدة الأوتوماتية . وقد دفع كل ذلك أندريه بريتون إلى أن يعلق على القصيدة الأوتوماتية بأنها ستظل فى تاريخ الحركة السيريالية تجربة لم يحالفها الحظ ، لا لعيب فيها بذاتها ، بل لسوء ممارستها ، وذلك ربما لسهولتها البادية والخداعة .

طلب العون من الوعى :

إن الحكم على القصيدة الأوتوماتية ، كأية تجربة أدبية ، هو بمبلغ ما تقدمه التجربة . ولكن ماكان أشد تهديدا لهذه التجربة هو رفض رائدها أندريه بريتون أن يضع القواعد الأصولية التى يجب أن تقوم عليها الكتابة الأوتوماتية .

فقد اتخذت من «الاستبطانية» و «الانفكاك» عن المنطق المألوف طريقا إلى استعادة «الملكات الخفية» التى فقدها الإنسان المتحضر بسبب استحواذ الخارج الباهر على حواسه، تلك الملكات التى سبق أن مورست قديما فى «السحر» و «العرافة» و «النبوءة» وكل ما هو مبهم مغلف بالغموض والغيبية، وذلك من أجل اكتشاف تصدعات خفية فى الذات الإنسانية يتسنى من خلالها الإطلال على حيوات أخرى. وعلى ضوء هذا يبين ما يعنيه بريتون «بالغموض» و «الوضوح» فى الكتابة الأوتوماتية.

وكى تمضى التجربة قدما هناك إجابات أفضل، نجدها فى كتابات بريتون ذاته. فهو يقول فى إعلانه السيريالى الثانى (١٩٢٩) إن من الخطأ أن يترك المارس لتجربة القصيدة الأوتوماتية قلمه يجرى على الورق دون أن يكترث أدنى اكتراث بما يدور حقا بداخله. وبذلك ينفى بريتون عن التجربة الأوتوماتية كما يتصورها صفة التكاسل العقلى. فهو يدعو إلى فتح العينين جيدا على ما يجعل الكتابة الأوتوماتية مبهمة وينادى بضرورة وضع مقومات اللاوعى تحت الملاحظة والكشف عن حقيقتها. وبعبارة أخرى، يتعلق الأمر هناك إذن بالعودة إلى إدراج الوعى فى العملية التلقائية. وإذا كان الوعى يظهر هنا من جديد، فليس ذلك من أجل العودة إلى استبداده السابق، فهو لا يتدخل الآن من الخارج كى يقود على هواه معطيات العملية الاوتوماتية، بل إنه يتخذ مكانه فى داخلها كى يتنبه إلى انضباط الإملاء ويتحقق من سلامة المجرى الذى يمضى فيه الدفق الداخلى من أعمق الأعماق إلى الخارج. ويتضح من ذلك أن الكتابة الأوتوماتية ليست تعبيرا بالمصادفة عن اللاوعى بل هى صورة جديدة للتعاون بين اللاوعى والوعى. وليس فى ذلك تراجع إلى تسليم العقل الواعى مقاليد التجربة التلقائية بحيث يتحكم فيها ويقودها بقوانين المنطق الخارجى، طالما أن العقل الواعى إنما يُدْرَجُ فى التجربة الأوتوماتية كعاملٍ ثانوى فحسب، ويفتح عينيه جيدا كى يدرك للمستقبل ماذا يجرى فى الأعماق المجهولة فحسب. وبذلك يتحرك العقل الواعى فى إطار التجربة الأوتوماتية وليس من خارجها، وتحركه لا يكون على حساب التجربة بل من أجل سلامتها فحسب.

ويرى ميشيل كاروج أنه ليس هناك فى الواقع «قصيدة عقلانية» تماما من ناحية و «قصيدة لاعقلانية» تماما من ناحية أخرى. هناك حقا نوعان من الكتابة متضاربان، ولكن فى النوعين يوجد الوعى واللاوعى معا. فى الكتابة العادية لا مفر من أن يجد الشاعر نفسه يستمد أشياء من اللاوعى أراد أو لم يرد، وإن كان يعود فيخضعها لضوابط خارجية جمالية أو نفعية أو أخلاقية. وفى الكتابة الأوتوماتية يتسلم العقل الباطن القيادة، ولكن ليس بممكن ألا يتدخل العقل الواعى على أية حال. وإلا لبقىَ خطاب اللاوعى غير مسموع ولا مقروء. وفضلا عن ذلك فإن التجربة الأوتوماتية يصاحبها كقدرٍ محتوم نماءٌ ملحوظ لقدراتٍ ووظائف جديدةٍ فى العقل الواعى. إن الوعى حاضر ولا شك حتى فى الحلم، طالما يستطيع الحالم أن يتذكر تفاصيل حلمه بعد استيقاظه. وباختصار، نجد أن ما بين نوعى الكتابة المذكورين من اختلاف يترتب



وسوف نرى الآن كيف تناول النقاد والدارسون بعد بريتون التجربة الأوتوماتية ونفضوا عنها الغبار مبددين الكثير من الغموض الذى لابسها وكاد أن يودى بها. وفى مقدمة هؤلاء الدارسين الفرنسى «ميشيل كاروج».

ذات مرة كتب أندريه بريتون يقول إنه لو حدث وأنت تستمع إلى املاءات الصوت الداخلى أن وفدت إليك «عبارة على غاية من الوضوح» فاعلم أنه لابد أن ثمة خطأ وقعْتَ فيه، وعليك ألاّ تتردد فى حذف هذه العبارة، وإقصاء كل ما تلاها. لتعاود الانطلاق من نقطة جزافية أخرى. إن بريتون قد أتى إذن بمعيار لتقييم القصيدة الأوتوماتية، وهو رفض العبارة التى على غاية من الوضوح. فهل هذا معيار يلْقَى القبول؟ يقول ميشيل كاروج إنه يجب أن نضع فى الحسبان أن هذا لا يعنى رفض كل وضوح مهما كان معدنه، والتمسك بالغموض لذات الغموض فهناك من الوضوح ماليس ضحالة، ومن الغموض ماليس من أعماق اللاشعور. ولهذا فلا يجوز أخذ المعيار الذى أتى به بريتون دون تحفظ، بل يجب ربطه بالمبادئ الأساسية التى قامت عليها السيريالية.

على مبلغ الجرعة التى يحتويها كلٌ من النوعين من جرعات الوعى أو اللاوعى . أى أن الاختلاف ليس فى الأصل بل فى الدرجة فحسب .

وإذا كان بريتون فى الوقت الذى يعلن احتجاجه على اصطناع أعمال مشوهة باسم القصيدة الأوتوماتية يعترف بأنه ليس على الدوام سهلا أن نميز بين هذه المشوهات وبين النصوص الأصيلة ، وذلك لغياب المعيار الموضوعى ، فقد أمكن لميشيل كاروج أن يدلى من جانبه بمعيار موضوعى لتلك الأصالة وهو يميل إلى أن يجد هذا المعيار فى «وضوح» ليس من نوع «الوضوح» الذى تتصف به العبارة التى نصح بريتون بإقصائها فور أن يلتقى بها ممارس التجربة الأوتوماتية بل فى وضوح من نوع خاص . إن معيار أصالة القصيدة هو الوضوح الذى تكمن وراءه عوالم غامضة ، أو الغموض الذى لا تلبث المدركات العقلية اللاحقة أن تبدده ، لأن فى هذا وذاك السمة الدالة على أعلى درجات التعاون بين الوعى واللاوعى فى الأعمال الأدبية . وهذه القصائد التى تتصف بالأصالة قصائد رمزية بأكمل معانى الرمزية . إنها ليست معاينة للواضح الذى لا تخطئه العين أو سائر الحواس ، ولا هى معرفة سطحية لبديهية يُدَّعَى تعريتها فلا يبين منها فى النهاية إلا ما هو ضحل وغير منبئٍ عن شيئٍ ذى بال ، بل هى سكب للضوء على المناطق الليلية ، ودفع لأشباح الظلمة إلى وضاءة النهار . إنها لا تدعى فض الأسرار على نحو فج ، لكنها تشق شقوقا فى الحائط الذى يفصل بين عالمى الليل والنهار . إن قيمة هذه «الظلمة المضيئة» ـ فى نظر ميشيل كاروج ـ إنما تتجلى فى الثراء الذى تتسم به المعانى التى تُسْتَخْلَصُ رويدا رويدا من نسيج الصور الشعرية التى تبدو للوهلة الأولى غريبة ومتنافرة ، لأنها تعبر عن الروابط الخفية بين الإنسان والوجود .

وإذا استقام معنى القصيدة الأوتوماتية على هذا النحو أمكن لها ألاَّ تظل رهينة الحركة السيريالية ، وامتدت إلى أعمال كتاب آخرين معاصرين . إننا نجدها مثلا وعلى الأخص عند الشاعرين جورج شحادة ، وصمويل بيكيت اللذين تحفل صفحاتهما بإملاءات الصوت الداخلى ، وعند يوجين يونسكو الذى يجاهر بأن «الإنتاج الفنى لا يجب أن يكون نتيجة تفكير بل أن يكون هو الفكرة تكشف بذاتها عن ذاتها «فنتبين أن الكتابة الأوتوماتية من أساليبه ، ويقرر أن الثورة السريالية قد توصلت إلى الأوتوماتية التى لا غناء عنها لأى فن كبير ، إلا أنها لم تكترث بأن تحقق توازنا أريبا بين الأوتوماتية وصفاء الذهن ، أو بعبارة أخرى لم توفق بين نتاج العقل الباطن وتحكم العقل الواعى . إن الكاتب الخلاق ـ فى نظر يونسكو ـ يجب أن يكون لديه مزيج من التلقائية والتألق الذهنى . إذ يجب أن يسمح للأمواج أن تتدفق خارجة ثم تأتى بعد ذلك عملية الضبط والتقويم والانتقاء .(٥)

الهوامش

(١) ولد فيليب سوبو philippe soupault فى الثانى من أغسطس عام ١٨٩٧ . وقد عرّفه الشاعر جيوم أبولينير بأندريه بريتون ، وسرعان ما توطدت بينهما الصداقة . وأسسا مع صديقهما لوى أراجون عام ١٩١٩ مجلة «أدب» . وقد شارك سوبو فى «الحركة الدادية» إلى حين الانفصال عن تريستان تزارا عام ١٩٢٢ .

وتحت تأثير أبو لينير وبيير ريفير دى كتب سوبو قصائد قصيرة اتسمت بالتحرر والاندفاع وطلاوة الإلهام . وستظل هذه الصفات سمات مميزة لعطائه الشعرى كما تجلى على الأخص فى ديوانيه «أغان» و «بلا عبارات» وفى عام ١٩١٩ انخرط سوبو مع بريتون فى المحاولات الأولى «للكتابة الأوتوماتية» وقد نُشِرَت النصوص المتوصَّل إليها من هذا المنهج فى مجلة «أدب» وجُمِعَت فى ديوان بعنوان «الحقول المغناطيسية» وهو أول كتب «السيريالية» . كما أسهم سوبو فى تحرير مجلة «الثورة السيريالية» فى بداياتها لكنه سرعان ما كف عن الاشتراك فى النشاط الجماعى للحركة السيريالية كى يقوم بسلسلة من الرحلات وكتابة ريبورتاجات عن أوروبا (٢٥ ـ ١٩٢٨) والولايات المتحدة (١٩٢٩) وروسيا (١٩٣٠) وألمانيا (٣١ ـ ١٩٣٣) وإيطاليا (٣٣ ـ ١٩٣٥) وفى الفترة من ١٩٣٨ إلى ١٩٤٠ أسس «راديوتونس» وقاد البث الإذاعى ضد الدعاية الفاشية والنازية ، فأوقفته حكومة فيشى الموالية للاحتلال الألمانى ثم قُبِضَ عليه وأمضى فى السجن ستة أشهر . على أنه تمكن من الفرار قبل أن يزحف الاحتلال الألمانى إلى تونس . ولجأ إلى الجزائر . وفى عام ١٩٤٣ رحل إلى الولايات المتحدة ، وأقام تباعا فى كندا وأمريكا الوسطى والجنوبية قبل أن يعود الى فرنسا حيث عُيِّن بعد تحريرها من الاحتلال الألمانى مديرا للبرامج الموجهة بهيئة الإذاعة والتليفزيون . وفى عام ١٩٤٨ التحق باليونيسكو ، ولم يكف منذ ذلك التاريخ عن القيام بالرحلات إلى الشرق الأوسط وأفريقيا السوداء وأمريكا اللاتينية وغيرها من بقاع الدنيا .

وكشاعر وروائى وكاتب مقالات وصحفى نشر فيليب سوبو الكثير من الأعمال معلنا على الدوام انتماءه إلى السيريالية . ومن أعماله الشعرية «متحف الأحياء المائية» ١٩١٧ و «وردة الرياح» ١٩٢٠ و «هناك محيط» ١٩٣٦ و «الأعمال الكاملة» ١٩٣٧ و «رسالة الجزيرة المهجورة» ١٩٤٥ و «الجيش السرى» ١٩٤٦ و «أناشيد» ١٩٤٦ و «أغانى النهار والليل» وقد نشر هذا الديوان بالقاهرة عام ١٩٤٩ و «أغان» ١٩٤٩ و «بلا عبارات» ١٩٥٣ . كما نشر سوبو دراسات عديدة عن الشعراء «جيوم أبولينير» ١٩٢٧ و «لوتريامون» ١٩٤٦ و «وليام بليك» ١٩٢٨ و «بودلير» ١٩٣١ وأخيرا «مقال عن الشعر» ١٩٥٠ .

(٢) أندريه بريتون Andre Breton مؤسس ومنظِّر ودينامو الحركة السيريالية . ولد عام ١٨٩٦ وتوفى عام ١٩٦٦ . درس الطب فى باريس إلى أن استدعى للخدمة العسكرية عام ١٩١٥ فاشتغل بعدة مراكز للأمراض العصبية والنفسية فاتجه إلى دراسة أعمال سيجموند فرويد الذى التقى به فى فينًا عام ١٩٢٢ .

نشر بريتون ديوانه الأول «جبل الرحمة» عام ١٩١٩ واشترك فى الحركة الدادية المتمردة . وشُغِلَ مع رفاقه الشعراء كريفيل وديزنوس وأيلوار وبيريه وبيكابيا باستكشاف مجاهل «الأوتوماتية النفسية» وركز بالأخص على «الأحلام» و «التنويم المغناطيسى» .

وفى عام ١٩٢٤ نشر «الإعلان السيريالى» الأول . وأعقبه إعلان سيريالى ثان عام ١٩٢٩ ثم إعلان ثالث عام ١٩٤٧ وفى هذه الإعلانات عرض بريتون المبادئ التى قامت عليها الحركة السريالية التى يقودها ، ثم قام بتعميق مفاهيمها الفلسفية ، وتوسيع آفاق اهتماماتها . كما أبرز الوجه الثورى للحركة ، ووقف فى وجه كل محاولات لتشويهها أو التلاعب بها . وفى عام ١٩٣٠ أصدر مجلة «السيريالية فى خدمة الثورة» ونشر عام ١٩٣٢ واحدا من أهم كتبه الشارحة للنظريات السيريالية بعنوان «الأوانى المستطرقة» وفى عام ١٩٣٨ أقام بالمكسيك حيث أنشأ مع مصورها الكبير ديجودى ريفيرا والثورى الروسى ليون تروتسكى «الاتحاد الدولى للفن الثورى المستقل» وكتب ميثاقه مع تروتسكى . ولجأ عام ١٩٤١ الى الولايات المتحدة حيث أصدر مجلة سيريالية ونشر بعض كتبه . ثم عاد إلى فرنسا عام ١٩٤٦ وأعاد تأسيس الجماعة السيريالية فى باريس ، وانضم إليها عديد من الأدباء والشعراء والفنانين الشبان . ومن أعماله البارزة «ضياء الأرض» ١٩٢٣ و

«الخطوات المفقودة» ١٩٢٤ و «الدفاع الشرعى» ١٩٢٦ و «مقدمة للجدل حول القليل الباقى من الحقيقة» ١٩٢٧ و «نادجا» ١٩٢٨ و «شقاء الشعراء» و «الميدس أشيب الشعر» ١٩٣٢ و «حافة النهار» و «ما السيريالية» و «هواء الماء» ١٩٣٤ «والحب المجنون» و «القصر المرصع بالنجوم» ١٩٣٧ . و «أركان ١٧» ١٩٤٥ و «مارتينيك ساحرة الثعابين» و «المرآة داخل ساعة الحائط» و «قصائد» ١٩٤٨ و «حالة تلبس» ١٩٤٩ . و «مفتاح الحقول» و «محاورات» ١٩٥٢ و «الفن السحرى» ١٩٥٦ و «الشعر وخلافه» ١٩٦٠ .

(٣) **من الداديه إلى السيريالية** : خلص الفنانون والأدباء خلال الحرب العالمية الأولى . وقد استبد بهم اليأس والأسى . إلى أن كل شيئ عدم . فقد انطلقت الحرب فى تدميرها المجنون محيلة كل ما جاهد الناس من أجله إلى كومة من الحثالات . ومن ثم هبت جماعة من الفنانين والأدباء تعبر عن رد الفعل المتولد عن ذلك التباين الصارخ للإنسانية فأنشأوا مذهب «اللافن» أو «اللاأدب» ساخرا من كل شئ غير مؤمن بأى شيئ . وأطلقَ على حركتهم العدمية هذه اسم «الحركة الداديه» . وقد رأت هذه الحركة النور فى أحد مقاهى زيورخ بسويسرا فى ليلة الثامن من فبراير ١٩١٦ على أيدى جماعة من الفنانين والكتاب فى مقدمتهم الشاعر الرومانى الأصل تريستيان تزارا (١٨٩٦ ـ ١٩٦٣) الذى دس أصابعه فى ثنايا قاموس واتخذ أول كلمة وقعت عليها عيناه اسما للحركة المتمردة . وكانت هذه الكلمة «دادا» وتعنى فيما تعنيه «الحصان الخشبى» ونشر إعلان الحركة الداديه مسجلا أنه «ليس للفن والأدب الأهمية التى كنا نتغنى بها . نحن فرسان الخيال منذ قرون» وخلص إلى أن «هناك عملا سلبيا تدميريا ضخما يجب القيام به . وهو أن نكنس وننظف» .

وقد قدر لبعض الفنانين والأدباء الكبار أن ينجذبوا إلى الحركة الداديه لفترة . ولكنهم ما لبثوا أن انفضوا عنها يمضوا فى دروبهم الخاصة . وقد وجد كثير من الشعراء فى الداديه فرصة نادرة للتعبير عن طاقاتهم الفنية . إذ لم يكن من الصعب أن يضحى المرء داديا . ولكن عندما تراجعت الحركة وجد هؤلاء أنفسهم يتخبطون على شواطئ مظلمة . أما القلة الموهوبة من الجماعة من أمثال فرانسيس بيكابيا (١٨٧٩ ـ ١٩٥٣) وجان آرب (١٨٨٧ ـ ١٩٦٦) ولوى أراجون وسوبو وبريتون فقد تطوروا إلى خط فنى أكثر ايجابية . وهكذا نجد حركة «اللافن» أو «اللاأدب» التى هبت لتدمير الفنون والآداب قد انتهت نهاية طبيعية بأن دمرت نفسها . وفى عام ١٩١٩ . جاء تزارا إلى باريس فاستُقبِلَ بحماس شديد من الجماعة المشرفة على تحرير مجلة «أدب» والمشكلة من أندريه بريتون ومن الشعراء لوى أراجون وبول أيلوار وفيليب سوبو وغيرهم . واشترك معهم فى مناقشات صاخبة . وفى عام ١٩٢٢ احتدم الشقاق بين تلك الجماعة وبين تزارا فانشق عليها لأنه رفض التخلى عن تطرفه الذى وصل إلى حد الفوضوية .

ولكن كلا من الفن والأدب لا يمكن أن يقف عند حد السلبية التدميرية بل لابد له من الانتقال إلى طور البناء . وقد وفق بريتون ورفاقه خلال العامين التاليين الى أن ينموا حركة فنية أدبية جديدة أخذت عن الداديه لا معقوليتها وأضافت إليها النزوع إلى اكتشاف مجاهل اللاشعور كمادة للفن والأدب . وبقدر ما كانت الداديه صرخة إنكار تنطوى فى ثناياها على بذور تبددها وتلاشيها كانت أيضا خطوة ضرورية لمجئ السريالية التى بُنِيَتْ على حطامها . لقد كانت الداديه امتحانا للفن . وتساؤلا مريرا عما إذا كان شيئا تافها سخيفا أم عملا جديا جديرا بالتبجيل والبقاء .

وإذا كانت الدادية أو حركة اللاشئ قد أجهدت نفسها على الأخص فى التأليف بين جزئيات الأنقاض المتخلفة عن تحطيمها للقيم المتعارف عليها فإن «السيريالية» أو حركة «ما وراء الواقع» أخذت على عاتقها أن تجرى تجاربها على الغوامض التى يفرزها اللاشعور وأن تحرر الحس فى الوقت ذاته من ربقة المسلمات العتيقة . ولذلك فعندما نشر أندريه بريتون «إعلان السيريالية» طالب بأن تُكْتَسَح الرؤى المعقولة وأن تحل محلها رؤى غير معقولة . أو بعبارة أخرى طالب بالحث على التساؤل عن أصل الأشياء ومفهومها من خلال إنكار منطقيتها مبدئيا . أى الحث على التشكك فى كل شئ وعدم التسليم تسليما ساذجا بأن كل شئ فى مكانه المنطقى بل اعتبار أن الوصول إلى قيم جديدة وحقائق فنية يتأتى عن تحطيم الروابط المستتبة بين الأشياء . لأن هذا يوصل فى النهاية إما إلى إرساء اليقين ببعض الحقائق الموجودة أو إلى التوصل إلى حقائق جديدة . فمهمة الفن والأدب الأولى هى أختبار متانة الروابط بين الموجودات بمحاولة زلزلة كيانها . وذلك باظهار كل شئ فى غير مكانه الطبيعى مما من شأنه أن يثير الدهشة لدى الجمهور ولكنها دهشة ستخلف فى ضمائرهم الأثر الذى ينشده السيرياليون . ألا وهو زعزعتهم عن المضى فى حياة باردة فاترة رتيبة نتيجة لقيامها على مسلمات متوارثة متواضع عليها بغير مناقشة .

وقد بحث السيرياليون عن الوسيلة التى توصلهم إلى إحداث هذا الأثر المزلزل فوجدوا مرتعا خصبا لهم فى اللاشعور أو العقل الباطن حيث توجد صور الأشياء على نحو غامض مبهم . وتترابط ترابطا نابعا عن عالم آخر غير عالم الواقع . فإذا أخذ الفنان أو الأديب على عاتقه أن يستكشف مجاهل هذا العالم بموجوداته وروابطه وألوانه وخطوطه فإنه سيقدم للجمهور فنا أو أدبا جديدا تماما يثير فى الناس الدهشة المطلوبة وحب الاستطلاع المرغوب فيه للوصول بهم إلى مناقشة العالم الواقعى المحيط بهم وعدم الاعتداد فى فهمه بمجرد مسلمات توارثوها جيلا بعد جيل كجثث هامدة (راجع الفصل الذى خصصناه لدراسة الدادية والسيريالية فى مؤلفنا «حصاد الألوان» الصادر عن هيئة الكتاب عام ١٩٨٠) .

وفى مقدمة الشعراء السيرياليين أنتونين أرتو (١٨٩٦ ـ ١٩٤٨) وروبير ديزنوس وكان من أوائل من مارسوا الكتابة الأوتوماتية مع بريتون ومات فى معسكر من معسكرات الاعتقال النازية عام ١٩٤٥ عن خمسة وأربعين عاما . وبول أيلوار (١٨٩٥ ـ ١٩٥٢) وهو من أكبر الشعراء المعاصرين وأثراهم عطاء وريمون كوينو (١٩٠٣ ـ ١٩٧٦) وبنيامين بيريه (١٨٩٩ ـ ١٩٥٩) ومن الاحياء لوى أراجون المولود عام ١٨٩٧ . وجاك بريفير المولود عام ١٩٠٠ ورينيه شار المولود عام ١٩٠٧ .

(٤) Ecriture automatique كان يمكن ان نطلق على هذا النهج من الكتابة «الكتابة التلقائية» أو «الكتابة العفوية» ولكن كلا من «التلقائية» و «العفوية» لا تتفق تماما مع حقيقة هذا النهج . ولهذا آثرنا أن تكون الترجمة «الكتابة الأوتوماتية» لأن ذلك أصبح مصطلحا يتأبى على الترجمة . مثل «السيريالية» ذاتها . كما أن هذه الكتابة تنطوى على «حتمية داخلية» . فالكلمات لا تتتابع عفويا . وتلقائيتها تجرى وفقا لقوانين مضمرة . وفى اكتشافها اكتشاف لخبايا كثيرة فى عملية الكتابة . بل وفى عملية إدراك الوجود الإنسانى .

وكما مورست «الأوتوماتية» فى مجال الكتابة . مورست أيضا فى مجال التصوير . وقد برز فى هذا المضمار الفنان الفرنسى أندريه ماسون المولود عام ١٨٩٦ . ونعرض مع هذه الدارسة نموذجا من أعماله يوضح مفهوم الأوتوماتية ونوعية عطائها .

(٥) **المراجع :**

1. Michel carrouges: André Breton et les données fordumentales du surréalisme. Gallimard Collection Ideés 121.
2. Jean - Louis Bedouin: la Poesie surréaliste. 1964.
3. Maurice Nadeau. Histoire du suréalisme. Editions du seuil 1943.
4. Andre Breton: les manifestes du sarealisme Gallimard 1963.
5. Andre Breton: Les vases communicantes. Gallimard. Collection Idees 223.
6. Andre Breton. les pas perdus. Gallimard 1969.
7. patrick Walderg: Surrealism. Thomas and Hudson Edition 1978.

الشيطان

بين العقـــاد و ملتـــون

دراســـة مقـــارنة

حمدى السكوت

قيل إن العقاد سئل فى أخريات حياته عن العمل الذى يعتز بأن يتركه للأجيال من بعده . فأجاب : « ترجمة شيطان »[١] وقال طه حسين عن « ترجمة شيطان » : « لست أخفى عليكم أنى قرأت له قصيدة لن ينقضى إعجابى بها وقد أقرؤها عشرين مرة أو ثلاثين والسبب فى ذلك أنى أجد فيها كلما قرأتها معنى جديدا . أو معانى جديدة . ثم هذه الطرافة المدهشة وتستطيعون أن تبحثوا عن مثلها فى الشعر القديم فلن تجدوا لها شبيها »[٢] .

وعن القصيدة نفسها يقول الدكتور زكي نجيب محمود إنه لا يشك « لحظة واحدة فى أنه لو كانت هذه القصيدة قد نظمت بالانجليزية أو الفرنسية . واتخذت موضعها من تاريخ الأدب الأوربى . لما ذكرت تلك الآثار (الأرض اليباب لأليوت وأضرابها مما نشر فى أعقاب الحرب العالمية الأولى) بما بينها من طابع مشترك . إلا وتذكر فى طليعتها قصصيدة العقاد . لأنها منطبعة بالطابع نفسه عسرا وعمقا واتساعا وانطوائية تزدرى أن تتوجه بالخطاب إلى عامة القراء . فهى وحيدة نوعها فى الشعر العربى كله . وهى آية فريدة تستطيع أن تجمع حولهاخيوط عصرها . كما هى الحال دائما بالنسبة إلى الآثار الأدبية الكبرى . فانظركم قيل عن « الأرض اليباب » وكم قيل عن « يوليسيز » من حيث هما قطبان يدور حولهما أدب العصر . فهكذا كان ينبغى أن يكون الأمر بالنسبة لقصيدة العقاد « ترجمة شيطان » و أن حركة النقد عندنا سارت عن بصيرة وعلى هدى . »[٣]

والحق أن « ترجمة شيطان » . من بين مئات القصائد التى تركها العقاد . لتبرز عملا شامخا متفردا ليس له شبيه فى سائر دواوينه الأخرى . ولا فى سائر دواوين الشعر العربى التى نظمت قبلها . وهذا التفرد يحتاج إلى وقفة وإلى تفسير . وبخاصة وأن تاريخ الشيطان فى الشعر العربى القديم لم يكن ليوحى للعقاد بهذه القصيدة الكبيرة . ففكرة شياطين الشعر مثلا . أولئك الذين يلهمون الشعراء أو يلقون عليهم قصائدهم ـ فيما يزعم العرب ـ والذين يختص كل شاعر بشيطان منهم (أو باثنين كما فى حالة الأعشى !) والذين يتسمون بأسماء تحفظها لنا كتب الأدب[٤] . هذه الفكرة لا تفيدنا كثيرا هنا إذ إن شيطان العقاد شيطان مختلف ... . وبنفس القدر لا يفيدنا انتثار ابيات عن الشيطان فى دواوين الشعراء القدامى ـ غالبا ما تجئ فى معرض الفكاهة أو التظرف كقول أبى نواس مثلا :

عـجـبـت من إبـلـيس فى تيهـه
وخـبـث مـا أظـهـر من نـيـتـه
تـــاه على آدم فى ســـجـــدة
وصـــار قوادا لـــذريـــتـــه !

أو كبيتى بشار المشهورين :

إبـلـيس خير من أبـيـكـم آدم
فـتـبـيـنوا يـا مـعشر الأشرار
الـنـــار عـنـصره و... طـيـنـة
والـطين لا يـسمو سمو الـنـار

أما ما ورد فى «**رسالة الغفران**» عن إبليس . وهو حقا أقرب ما فى الأدب القديم إلى روح شيطان العقاد فإنه نذر يسير لا ينهض نموذجا مكتملا يمكن أن يحاكيه العقاد . ولعل أهمه هو تلك السطور القليلة التى يقول فيها ابن القارح ـ وقد رأى إبليس يتلق صنوف العذاب على أيدى الزبانية : الحمد لله الذى أمكن منك يا عدو الله وعدو أوليائه . لقد أهلكت من بنى آدم طوائف لا يعلم عددها إلا الله . فيقول (إبليس) من الرجل ؟ فيقول أنا فلان بن فلان من أهل حلب كانت صناعتى الأدب أتقرب به إلى الملوك ـ فيقول (إبليس) : بئس الصناعة ! إنها تهب عفة ـ (أى بلغة) ـ من العيش لا يتسع بها العيال . وإنها لمزلة بالقدم . وكم أهلكت مثلك ! فهنيئا لك إذ نجوت . فأولى لك ثم أولى . إن لى إليك حاجة فإن قضيتها شكرتها لك يد المنون . فيقول إنى لا أقدر لك على نفع . فإن الآية سبقت فى أهل النار . أعنى قوله تعالى : «ونادى أصحاب النار أصحاب الجنة أن أفيضوا علينا من الماء أو مما رزقكم الله قالوا إن الله حرمهما على الكافرين» .

«فيقول إبليس : إنى لا أسألك فى شئ من ذلك . ولكنى أسألك عن خبر تخبرنيه . إن الخمر حرمت عليكم فى الدنيا وأحلت لكم فى الآخرة فهل يفعل أهل الجنة بالولدان المخلدين فعل أهل القريات ؟ (أى قرى قوم لوط) فيقول عليك البهلة ! أما شغلك ما أنت فيه ؟ أما سمعت قوله تعالى : «ولهم فيها أزواج مطهرة وهم فيها خالدون» فيقول (إبليس) : «وإن فى الجنة لأشربة كثيرة غير الخمر ...»[٥] (أى فينبغى لاستمتاع بالولدان مع الأزواج كما يستمتع بالخمر مع تلك الأشربة .)

ولسنا فى حاجة إلى أن نلفت نظر القارئ إلى مدى الضحالة بل السذاجة التى يبدو بها ابن القارح إزاء العمق والدهاء والسخرية اللاذعة المستعلية التى يعرض بها أبو العلاء شخصية إبليس . وقد نشير إلى هذا المشهد فيما بعد .

ومن جهة أخرى فإن ما ذكره العقاد فى المقدمة التى صدر بها للقصيدة لا يكفى فى إقناعنا بكتابتها على هذه الطريقة ولا برسم الشيطان فيها على هذا النحو .

تقول المقدمة : «فى هذه القصيدة قصة شيطان ناشئ سئم حياة الشياطين وتاب عن صناعة الإغواء لهوان الناس عليه وتشابه الصالحين والطالحين منهم عنده . فقبل الله منه هذه التوبة وأدخله الجنة وحفه فيها بالحور العين والملائكة المقربين . غير أنه ما عتم أن سئم عيشة النعيم وملل العبادة والتسبيح وتطلع إلى مقام الإلهية لأنه لا يستطيع أن يرى الكمال الإلهى ولا يطلبه . ثم لا يستطيع أن يطلبه ويصبر على الحرمان منه . فجهر بالعصيان فى الجنة ومسخه الله حجرا فهو ما يبرح يفتن العقول بجمال التماثيل وآيات الفنون . وقد نظمت هذه القصيدة فى أواخر الحرب العظمى فكل ما فيها من الألم واليأس فهو لفحة من نارها وغيمة من دخانها»[٦]

ونحن وإن اقتنعنا بأن الحرب وما جرته على البشرية من ويلات ومآس[٧] . قد تكون هى علة بعض ما تضمنته القصيدة من أفكار . وبخاصة ما يتعلق منها بسلوك البشر فإننا نظل غير مقتنعين بأن ظروف الحرب قد خلقت هذا البناء الأليجورى غير المألوف فى شعر العقاد ولا هذا التصور «الجديد» على العربية للشيطان . فمن أين إذن استلهم العقاد قصيدته ؟ ومن أى معين استقى تصوره لشيطانه ؟

فى كتاب «إبليس» الذى صدر فى عام **١٩٥٨** . وبعد مرور نحو خمسين عاما على نشر القصيدة يقول العقاد بعد أن استعرض وضع الشيطان فى الأدب العربى حتى مطلع القرن العشرين . (وكأنه قد لاحظ أن النقاد لم ينتبهوا إلى الدافع الحقيقى لكتابة قصيدته) : . «ثم نجمت فى أوائل القرن العشرين نوازع شتى للتوسع فى الاطلاع على آداب الأمم والبحث فى موضوعات الشعر وتعبيراته عند تلك الأمم ومن موضوعاته **الملاحم المطولة** . ومن تعبيراته تجسيم المعانى المجردة والعناصر الطبيعية وأرواح الغيب وكائناته المشبهة بتماثيل الأحياء .

«ونحن فى هذا الباب خاصة لا نبحث بحث المؤرخين أو النقاد الأوربيين وإنما نراجع ما أحسسناه واختبرناه . ونفهم بواعث النظم والتأليف فى هذه الأغراض مما **عالجناه وانبعثنا إليه بوحى الاطلاع وعدوى الخواطر التى يوحيها** . «أول ما خطر لنا أن نقارن بين التشبيهات والمعانى المجسمة فى اللغات الأوربية واللغة العربية . وكتبنا فى هذه المقارنة فى الكائنات الخفية وعن عجائب المخلوقات وعن الأساطير مما يطلع عليه القارئ فى كتاب «الفصول» ومجمع الأحياء . وأحسسنا الحاجة إلى تصوير بعض العواطف بصورتها الشعرية التمثيلية . فأخذنا فى وقت واحد فى نظم قصيدة **عن سباق الشياطين** وتأليف كتاب نسميه «مذكرات إبليس» ... وكان **ذلك** حوالى سنة (**١٩١٢**) **وبعد الاطلاع على طائفة من ملاحم الغرب وأساطيره** . فأما سباق الشياطين فقد تمت القصيدة التى نظمناها فى موضوعه . وأما مذكرات إبليس فلم يتم منها غير فصل واحد[٨] ... ثم بقيت النية مترددة حول هذا المطلب حتى تحولنا عنه بعد الحرب العالمية الأولى إلى موضوع القصيدة التى سميناها «ترجمة شيطان» ...[٩]

نحن إذن أمام تقرير صريح من العقاد يوضح أنه انبعث إلى «ترجمة شيطان» (وغيرها) «بعد الاطلاع على طائفة من ملاحم الغرب وأساطيره .» لا بتأثير ظروف الحرب . أو ظروف الحرب وحدها . كما تقول المقدمة . فأى هذه الملاحم والأساطير استوحى العقاد ؟

من بين كافة الأعمال الفنية التى يلعب الشيطان فيها دور البطولة . وأهمها «دكتور فاوستس» (١٦٠٤)[١٠] لمارلو و«فاوست» لجوته (١٨٣٢) و«ترتيلة للشيطان» (١٨٦٥)[١١] (Inno a Stana) للشاعر الايطالى كردوتشى ثم «الفردوس المفقود» لملتون . نجد أن الملحمة الأخيرة تحظى بمكان الصدارة فى رأى العقاد فهو يقرر أن «الشيطان الذى صوره ملتون أهم من الشياطين «الشعرية» التى صورها من سبقوه ولحقوه فى هذا الموضوع بين شعراء الغرب .»[١٢]

وفى اعتقادنا أن هذا الإعجاب بشيطان ملتون بصفة خاصة هو الذى أوحى إلى العقاد بنظم قصيدته «ترجمة شيطان» . وسنحاول فيما

يلى من صفحات أن نبرهن على صحة هذا الافتراض . ولكن ينبغى علينا ـ قبل أن نخوض فى تفاصيل هذه القضية ـ أن نتعرف أولا على قصيدة العقاد .

تبدأ القصيدة بافتتاحية تشمل الأبيات من ١ إلى ٦ وفيها يجعل الراوى الموضوع الذى سيتناوله : قصة شيطان خلقه الله ليكون عبرة للناس . وليس فى الأبيات ما يستوقف النظر سوى أن راوى العقاد قد حدد القضية منذ البداية . وقرر أن الله تعالت حكمته قد قدر للشيطان السوء قبل الوجود . وشاء له الكنود ...

وحَسْم الموقف بهذه السرعة يرغمنا على مقارنة موقف العقاد بموقف «ملتون» الذى شغله طويلا البحث عن دافع درامى مقنع لتمرد الشيطان . وبالتالى طرده . دافع لا يكون قويا بحيث يبدو الله ـ سبحانه ـ فى صورة المتعسف . ولا ضعيفا بحيث يبدو الشيطان ساذجا .(١٣) حسم راوى قصيدة العقاد الموقف إذن منذ البداية . مستغلا ـ على ما يبدو ـ المسلمات الشائعة بين القراء العرب . واستعداد الذهن العربى . نتيجة لذلك . لتقبل أى عقوبة تلحق بالشيطان على أنها أمر طبيعى . لكنه لم يكد يترك هذا الموقف يمر حتى فجأنا بتلك السخرية الصارخة فى البيتين الخامس والسادس :

قـال كونى محنـة للأبـريـاء
فـأطـاعت . يـا لها من فـاجرة !
ولو اسطـاعت خلافا للقضاء
لاستحـقت منه لعن الآخرة

بهذا يصبح الموقف واضحا لا لبس فيه . إن الراوى يريد أن يصدم القارئ ويهزه فى عنف حتى ينتبه إلى ما ستقوله القصيدة . وهو فى الوقت ذاته يضع اللبنة الأولى فى بناء موقف وجدانى متعاطف مع الشيطان . يثيره مجرد المقابلة بين موقف الشيطان وموقف خالقه .

ثم يستطرد الراوى بعد ذلك إلى مواقف ثلاثة لا تعنينا هنا كثيرا وتشمل الأبيات من ٧ إلى ٦٠ أولها أن سنة الله فى معاملة الشيطان فى القصيدة على هذا النحو المجحف قد فتحت الباب واسعا أمام المتجبرين من حكام الأمم للتنكيل بخصومهم . إذ ما عليهم . إذا أرادوا التنكيل بأحد خصومهم إلا أن يتمحلوا له موقفا يصعب فيه الخيار . أو يحرجوه حتى يزل فيصبح فى رأيهم «**شيطانا قذرا**» يستوجب النقمة .

ويعرض الموقف الثانى هبوط الشيطان فى أفريقيا ووصف الراوى للزنوج وهو وصف يكشف عن تعصب لونى أو عرقى قد لا نستسيغه الآن . ولعل اختيار الشاعر لأفريقيا كأول مهبط للشيطان مرجعه أن أقدم مخلوق بشرى بدأ العيش هناك .

على كل حال فلا ينتهى هذا الموقف حتى يبدأ الشيطان فى التمرد . فهو يتعجب : إذا كان الزنج (فى ذلك العهد السحيق بالطبع) لا يختلفون كثيرا . سواء فى الشكل أو فى السلوك . عما يخالطهم من حيوان فلم يرسله الله لإغوائهم وبخاصة وأنه ـ سبحانه ـ يقوم بإغواء الحيوان بنفسه ؟ أهى فقط مسألة إذلال لكبريائه ؟

أما ثالث المواقف التى لا تعنينا كثيرا فيما نحن بصدده . فيصف انتقال الشيطان إلى منطقة أكثر تحضرا . «**حول بحر الروم أو بحر العجم**» . وهناك يطلق الشيطان كلمة «**الحق**» بين البشر فتنطلى عليهم الحيلة ويسود «**الفعل الذميم**» دوما باسم الحق فإذا الحق «**سيف المعتدى**» و«**طلاء الخبيث**» و«**بريق الذهب**» و«**ذلة العبد**» ... إلخ

ويستمرئ الشيطان هذا الأسلوب لحقب طويلة و«**كلما أنبت زرعا ينعا**» . لكنه ما يلبث فى الموقف التالى من القصيدة أن يستنكف من فتنة الناس ويبدو وكأنه يرثى لحالهم حتى الراشدين الغانمين منهم . ماذا غنموا ؟

كـلـهـم طـالب قـوت . والثرى
ذل قـوم أو تـعـالوا . مخصب
وقصـارى الأمـر فى هـذا الورى
راسب يـطـفـو وطـاف يـرسب

وموقف شيطان العقاد هنا قريب من موقف مفستوفيليس فى مطلع مأساة فاوست حين يسأله الإله : «**هل بقى شئ لم تقله ؟ ما لك لا تجئ إلا لتتهم ؟ أما ترى مدى الدهر فى الأرض شيئا حسنا ؟**» فيجيب مفستوفيليس قائلا : «**كلا أيها المولى ! إنى لا أرى هناك إلا كل قبيح . كما هى الحال منذ القدم . وإنى لأشفق على بنى الإنسان حين أرى حياتهم ملأى بالآلام . حتى لقد رثيت أنا للمساكين فلا أريد أن أعذبهم**» .(١٥)

وإذا كان مفستوفيليس قد ظل يمارس مهنته . على الأقل مع فاوست . فإن شيطان العقاد كان أكثر حسما وتوقف عن الأغواء تماما . وكفر بالشر بعد أن تبين له أن الخير فى هذا الوجود تافه لا قيمة له وبالتالى فلا يستحق أن يتعب نفسه فى إزالته . لأن الراشد والغاوى كليهما ليس لديهما ما يحسدان عليه . وهكذا فالكفر بالشر هنا ـ كما يوضح العقاد فى الهامش ـ أسوأ من الكفر بالخير ومع ذلك فإن الله ـ سبحانه ـ يعد هذا الموقف ـ الذى هو فى واقع الأمر رفض وتمرد ـ ضربا من التوبة والندم يؤهل الشيطان لدخول الجنة ـ على الرغم من سبق قوله بأن الاقتراب منها محرم عليه :

يـكـفـر الشيـطـان بالشر العقام
فـتـعـد الكـفـر منه ندما
وتـنـجـيـه إلى دار السلام
وقـديما قـلت لا يـغشى الحمى

ويستغرق هذا الموقف . وهو جزء قصير . الأبيات من ٦١ إلى ٧٠ لينقلنا الشاعر بعدها إلى وصف للجنة لا يختلف كثيرا عن الوصف الشائع لها . بعد أن انتقل إليها الشيطان واستقر بها فى «**هضبة عند مصب السلسبيل**» وهى هضبة فيها نخيل وثمر وبراكين خبا منها الضرام (كما خبا الضرام من نفس الشيطان) .

وبعد الإقامة فى الجنة لفترة يأخذ الشيطان فى الملل ، ويضيق بالملائكة من حوله وينكر منهم براءتهم أو سذاجتهم ويفضل عليهم سكان الجحيم ، ويرى أن سكان الجنة لا يقلون شقاء عن سكان الجحيم

إن لم يفوقوهم ، فحين يسأله ملك قريب منه عما إذا كان العبوس الذى بدا على وجهه هو بعض ما يحدث فى وادى اللظى ، (وكان الشيطان قد عبس حين رأى الملائكة دائمى التسبيح فى الجنة شكرا لله ـ الذى يحسده هو ـ على إنعامه بها غير مدركين ـ فى رأيه ـ لحقيقة وضعهم) يصيح به الشيطان .

أى واد ؟ ؟ قال وادى الكافرين
قال : دع هذا . فما أنت وذاك ؟ !
قل لنا كيف .ترانا هاهنا ؟
قال ماذا ؟ ! إننا للفائزون .
قال لكى أرانا كلنا
وأراكم ـ قبل ـ أشق ما يكون

واستعلاء الشيطان هنا ورؤيته الأكثر عمقا للموقف . فى مقابل سذاجة الملاك تذكرنا بالموقف الذى سبقت الإشارة إليه بين إبليس وابن القارح فى « رسالة الغفران » كما تذكرنا ببعض مواقف ملحمة ملتون .

وعلى أثر رد الشيطان هذا تفزع الملائكة فزعة هائلة لولا أن تدخل الله على الفور لا نطلقوا بسببها إلى النجوم والشهب أو « **عدد الرجم** » كما **يسميها العقاد ويقذفون بها هذا الشيطان . الذى كان ينبغى أن يشكروه لأنهم بفضله اكتسبوا انفعالا جديدا هو الغضب ! كما تعلم شياطين ملتون شعورا جديدا هو الألم بسبب جراحهم فى معركتهم مع الملائكة المؤمنين .**

على اى حال فإن الله يتدخل وينقذ الموقف . ثم تحدث المواجهة الرئيسية الطويلة فى القصيدة بين الله والشيطان . والتى يعتذر فيها الأخير عن شكر نعم الله عليه لأنه لا يراها نعما . ويسأل الله ألا يؤاخذه بشكر الآخرين لها . لأن هؤلاء يشكرونه حتى على المكروه . وإذا كانت الشاء تشكر الله على تزويدها بالعشب فليس من المنطق أن تشكر الأسود الله لو أمدها به هى أيضا . لأنها لا تتغذى عليه .

ويتطرق الشيطان من ذلك إلى تشبيه أسلوب حكم الله بأسلوب الملوك الذين يحكمون الناس بما لا يفقهون ويحرمون عليهم السؤال ويمنعون أبصارهم من النظر . وهو استطراد سياسى يتجاوب فى نهاية القصيدة مع نظيره الذى سبق فى أولها . ثم يوجه الشيطان سؤاله الضخم النافذ حول الحكمة من هذا الوجود :

أهى الراحة فى الخلد سدى .
ثمر الكون جميعا واللباب ؟ !

فانظر إلى كلمة « **سدى** » وأهميتها فى البيت . لكأن العقاد « **المرح** » يبتسم وهو يضع هذا التساؤل على لسان الشيطان : أحقا خلقت كل هذه السماوات والأرضين وما بينهما . والأفلاك والنجوم والعوالم العلوية والسفلية « **الكون جميعا** » لكى نحصل فى النهاية على مجموعة من البشر « العاطلين » خالدين فى الجنة يأكلون ويمرحون ولا يصنعون شيئا ! !

ينتقل الشيطان بعد هذا لتوضيح فكرته عن الخلد الذى يرضاه وهو يتمثل فى أن تكتمل أمانيه فلا يطمع فى شئ يعجز عن تحقيقه . ولا يتحقق هذا إلا بأن تكون له صفات الإله . فالشيطان هنا يحسد الله سبحانه على قدراته . « **وكلما أبصره محتكما أصغر الكون وأزرى بالخلود** » . وينتهى هذا المشهد بان يمسخه الله حجرا جزاء تطاوله . لكنه يظل « **يستهوى العقول** » حتى بعد أن استحال صخرا . (**تمثالا جميلا أو صنما**) . وفكرة حسد الشيطان لله وطموحه إلى أن يكون ندا له ـ وهى تشكل الموقف الرئيسى فى القصيدة كلها ـ تبدو غريبة على الأذن العربية . وأذكر أنى حين قرأت « ترجمة شيطان » لأول مرة . وبلغت فى القراءة هذا الموقف . لم أستسغ أن يشوه العقاد صورة هذا الشيطان . الذكية والمنطقية جدا منذ بداية القصيدة . على هذا النحو . ولكنى بعد أن قرأت « ملتون » أدركت من أين نبتت الفكرة عند « العقاد » . وإن كنت لا أزال أرى أن هذا الموقف . بالشكل الذى عرض به . لا يبدو مبررا بالقدر الكافى . على عكس شيطان « ملتون » الذى تبدو نزعته « المماثلة » . على ما سنرى . طبيعية فى موضعها .

ثم تختتم القصيدة بتعليق لإبليس ومعشر الجن يتبرءون فيه من هذا الشيطان ويتساءل إبليس :

أترى شيطانه من قومنا
أغوت الأملاك فهو ابن ملك

وهكذا عجز الشيطان المسكين عن أن يرضى شيعته أو خصومه شأنه فى ذلك شأن الإنسان المتوقد الذكاء الملتهب الحماس (أو العقاد نفسه) :

أبدا يهتف بالقول فلا
يعجب الغى ولا يرضى الرشاد

وكما رأينا فإن الوقائع السابقة تحكى على لسان راوى القصة . وموقفه عادة موقف تفهم وتحمس وتعاطف مع الشيطان . ولكنه لا يعفيه من الذم واللعن والاستنكار من وقت لآخر . وفى هذه الحالات تجئ العبارات التى يذمه بها ويستنكر بها فعاله مجارية للعرف الشائع الذى يتشابه فيه كل قائل . على حين تبرز الأعمال والأقوال التى ينسبها إليه . أو يضعها على لسانه بروزا قويا موفور النصيب من عناية الشاعر وإعجابه ولعل الموقفين يتضحان فى الأبيات التالية على سبيل المثال :

انت يارب لطيف فى القضاء
فاصعق اللهم من يجحد لطفك
قسما باسمك يارب السماء
ما أرى فى الناس من يدرك وصفك
يكفر الشيطان بالشر العقام
فتعد الكفر منه ندما
وتنجيه إلى دار السلام
وقديما قلت لا يغشى الحمى
فضلك اللهم من غير حساب
وكذا اللهم آلاء العليم
فاعجبوا من نعمة الله العجاب
وانظروا كيف تلقاها الرجيم

ولكن لراوى العقاد وظيفة أخرى . هى وظيفة « شاعر الربابة » . الذى يخاطب مستمعيه خطابا مباشرا من وقت لوقت . عادة لاستئناف حديث قد قطع أو للانتقال من موقف لموقف . وهكذا نراه مثلا بعد الاستطراد

لموضوع الساسة المتجبرين الذين يتتفعون بسنة الله فى حكم أممهم . ويلفقون الأسباب للتنكيل بخصومهم . بعد هذا الاستطراد يقول الراوى :

قـــال كونى محنـــة للأبـــريـــاء
واخســأى أيتهـا النـفس العـقيم

وكان من قبل حديث الساسة هذا قد أنشد :

قـــال كونى محنـــة للأبـــريـــاء
فـأطـاعت يـا لها من فـاجـرة

والراوى هنا يكرر الشطر نفسه إيذانا باستئناف السرد مرة أخرى بعد أن قطعه الحديث السابق .

وفى موضع آخر يقول :

لا نـطيـل القـول فـالخطب يسير
وحـــيـــاة الإنس والجن هـــدر

ثم يعود بعد خمسة وعشرين بيتا . وصف فيها نجاح الشيطان فى إغواء أهل الأرض الأكثر تحضرا . فيقول . وهو تكرار للبيت نفسه تقريبا :

لا نـطيـل القـول فـالقـول هذر
وحـــيـــاة الإنس والجن هـــبـــاء

إيذانا بالانتقال إلى موقف آخر .

ثم هو يخاطب القارئ ــ بصفته المباشرة هذه المرة ويدعوه على طريقة الشاعر الشعبى ــ قبل أن ينتقل إلى الموقف الحاسم الذى واجه فيه الشيطان ربه وانتهى بمسخه صخرا .

أيها الـقـارئ وقـيت الـعـثـار
وبـلـغت الخلـد موفور الـقـدم

ولا شك أن العقاد قد استغل لغة الشاعر الشعبى استغلالا بارعا فى القصيدة فأشاع بعباراته هذا الجو الساذج العذب . وحقق الإيحاء بأسطورية القصيدة . وتمكن من مخاطبة وجدان القارئ مباشرة . فضلا عن أنه أفاد من تلك العبارات الشعبية فى السخرية الناعمة بقارئه . (والسخرية بالمناسبة ملمح بارز من ملامح هذه القصيدة . ومن السهل على القارئ أن يتتبع ما لم نشر إليه هنا) . انظر مثلا إلى قول الراوى يخاطب السامعين أو القارئين بعد أن وصف الجنة وصفا مقتصدا :

ونـــفـــيض الوصف لولا أنـــنـــا
نصف الـدار لـكـم يـا داخليها
فـاصبروا فـالصبر مـفـتـاح المنى
واسمعوا كيف غوى الشيطان فيها

وتأمل هذا النداء البالغ المرح فى البيت الأول . وما يوحى به من أوصاف كثيرة يمكن للقارئ المتأنى أن يطبع بها هؤلاء القراء الموجه إليهم النداء . ثم انظر أيضا إلى هذه النصيحة التى لا تقل مرحا وسخرا :

ايها الـقـارئ وقـيت الـعـثـار
وبـلـغت الخلـد موفور الـقـدم

هـل رأيت الجيش فى هول الفرار
أو رأيت الـطير راعهـا الـدم
إن تـكـن لم تـرهـا فـارصـد لها
تـدر مـا فـزعـة أملاك السـمـاء

فالراوى «يشير على القارئ» فى البيت الأخير بأن يترصد ــ إذا لم يكن قد رأى ذلك المنظر من قبل ــ أن يترصد جيشا منهزما ساعة الفرار ! حتى يمكنه أن يتصور كيف فزعت الملائكة حين أخبرها الشيطان بأنها شقية فى الجنة فى الواقع . فأى سخرية بالقارئ ــ وبالملائكة ــ تحوى هذه النصيحة ! والحقيقة أن الصورة التى تقدمها القصيدة للملائكة (ارجع إلى الأبيات ٩٩ ــ ١١٤) لتبعث على الابتسام . بل القهقهة أحيانا .

أما شيطان العقاد فهو شيطان غير مألوف للقارئ العربى . وهو بصفاته التى تبعث على الإعجاب . ومنها الشجاعة فى رفض ما لا يقنعه . والذكاء العميق النافذ المستغل فى التأمل واكتساب المعرفة . والحيوية التى تأنف حياة الدعة والكسل حتى فى الجنة . والتضحية . بهذه الصفات . وبالأسلوب الذى عرض به . يثير تعاطف القارئ فى قوة ؛ فلقد فرض عليه منذ البداية ــ وفى كثير من التعسف أن يذهب لإغواء البشر . فأدى المهمة لأحقاب طويلة تكشفت له خلالها الحقائق ــ فأوقف نشاطه فى الإغواء . وأخذ يرثى لمن كان يغويهم ، ثم يكتشف حقيقة الجنة والخلود فيها أيضا فيرفضها . ثم يقف ، فى نهاية القصيدة ، وفى سبيل هدف آمن به . موقفا يعلم علم اليقين أن سيكون فيه حتفه بل مسخه صخرا . فلا يتردد مع ذلك فى الإقدام عليه . ويواجه خالقه بالحقيقة الصراح فى لغة مهذبة واثقة . وبقلب شجاع ذكى يدرك حتى نوع العقوبة التى ستنفذ فيه . كل هذا فى مقابل خصم صوره راوى القصيدة جبارا متعسفا فحسب . كتب الشقاء لهذا الشيطان قبل أن يوجد . «وأبى منه وفاء الشاكر» . وفرض عليه أن يغوى البشر على أن تأويه وتأويهم الجحيم ! ثم هو لم يفطن حتى إلى أن الشيطان قد كف عن إغواء الناس . لا من قبيل التوبة بل رثاء لهم . فناقض قوله السابق وأدخله الجنة . وحين صارحه الشيطان بالتساؤلات التى تشققيه لم يكلف نفسه مشقة الإجابة على أى منها . واكتفى بأن مسخه حجرا كما توقع الشيطان . والقصيدة لا تنطق هذا الخالق إلا بكلمات التجبر والقسوة وفى موقفين لا ثالث لهما . الأول حين ينبئ الشيطان فى البداية بما كتبه عليه :

«..كونى محنـــة للأبـــريـــاء
واخســأى أيتهـا النـفس العـقيم
أيها الشيـطـان أضـلـل من تشاء
سوف تـأويك وتـأويـه الجحيم»

والثانى فى نهاية القصيدة . بعد أن استمع إلى كل تساؤلات الشيطان النافذة حول أمور لم يتضح له وجه الحقيقة فيها وعلى رأسها الحكمة من هذا الوجود . فلم يزد على هذه الكلمات المقتضبة الغاضبة :

كن عـــبـــدى (فـلما أن أبى)
(قال) كن صخرا كما شئت (فكان)

أفلا يحس القارئ أن هزيمة الشيطان هنا على هذا النحو . تضعه فى



مستوى خلق أكرم وأنبل من مستوى خصمه فى القصيدة كما يعرض فى البيت السابق .

وواضح أن هذا ليس هو الشيطان المألوف لدى القارئ العربى أو المسلم . إنه شيطان غربى شديد الشبه بشيطان ملتون . كما صوره النقد الرومانتيكى الإنجليزى بصفة خاصة . وإن بدت فيه بعض ملامح مفستوفيليس جوته أو ابليس المعرى كما سبق .

ونظن أنه قد آن لنا أن نتعرف فى إيجاز على شيطان ملتون .

الفردوس المفقود

نشر ملتون (١٦٠٨ ـ ١٦٧٤) هذه الملحمة الشعرية لأول مرة فى عام ١٦٦٧ فى عشرة فصول (Books) ثم أعيد ترتيبها فى الطبعة الثانية عام ١٦٧٤ لتصبح اثنى عشر فصلا نتيجة لتقسيم كل من الفصل الثامن والفصل العاشر فى الطبعة الأولى إلى فصلين فى الطبعة الثانية .

وتدور «**الفردوس المفقود**» حول خطيئة آدم وفقدانه للفردوس بفضل إغواء الشيطان لحواء وله على الأكل من فاكهة الشجرة المحرمة . وكان الشيطان قد طرد من السماء هو وأعوانه لتمرده على الله . كما تعرض لقصة خلاص الإنسانية على يد المسيح الذى يقدم روحه فداء لهذا الغرض .

ويطالعنا الفصل الأول بعرض موضوع الملحمة باختصار . ثم بوصف للشيطان مع أتباعه وهم مستلقون فى بحيرة الجحيم المحترقة . وحين يستيقظ الشيطان يعلن سروره بالجحيم ويهون على «**بعل زبوب**» **zibub** أكبر أتباعه أمر هزيمتهم ويقول إننا انهزمنا فى معركة ولكننا لم نخسر حربا . ثم يوقظ أتباعه ويطلب عقد اجتماع لتدارس الموقف .

وفى الفصل الثانى يفتتح الشيطان الاجتماع باندفاع عن زعامته ويطرح احتمالين للمناقشة . إما خوض معركة صريحة أخرى ضد الله . أو اللجوء إلى التآمر . فيحبذ البعض الحرب ويحبذ البعض المسالمة وتقبل وضعهم الجديد فى الجحيم طالما أنهم لن يستطيعوا هزيمة الله . ثم يقترح بعلزبوب ـ بعد أن يسخر من فكرة المسالمة ـ أن يهاجموا الأرض . وكانت قد خلقت حديثا . فيحظى اقتراحه بالموافقة . ولكن لا يجرؤ أحد على القيام باستكشاف الأرض فيعلن الشيطان ـ بعد تأكيده على مخاطر الرحلة ـ أن سيقوم بها بنفسه .

وفى الفصل الثالث ينظر الله إلى الأرض وإلى الجحيم وإلى الشيطان طائرا نحو الأرض وينبئ «الابن» بأن الشيطان سينجح فى إغواء آدم وأن الأخير سيعاقب . ويعرض «الابن» أن يقدم نفسه فداء لإنقاذ الإنسان وخلاصه من الخطيئة ورفع إنسانيته بإعادتها إلى السماء Heaven مرة ثانية . وتقبل نصيحته ويحمد عليها . ويهبط الشيطان على السطح الخارجى للعالم وفى النهاية يصل إلى أسفل السلم الذى يقود إلى السماء وبجواره الممر الذى يهبط إلى الأرض . ويتنكر فى صورة ملاك شاب ، لدى مرأى الملاك يوريل (Uriel) . ويبدى تلهفه الشديد لإلقاء نظرة إعجاب على الجنس الذى خلقه الله حديثا . فينخدع يوريل بنفاقه ويشير له إلى الأرض والقمر وجنة عدن فيطير الشيطان إلى الأرض .

وفى الفصل الرابع يقترب الشيطان من الأرض ويفكر فى ماضيه الشخصى وثورته وسقوطه وتعاسة حاضره . ولكنه يرفض فكرة التصالح . وتبدو انفعالات تفكيره المختلفة على وجهه فيلاحظ «يوريل» ذلك . ويشك فى أنه روح شريرة هاربة . ويصل الشيطان إلى عدن وحديقة الفردوس . التى توصف هنا بالتفصيل . وليجلس فوق شجرة الحياة . ثم يرى آدم وحواء فيحسدهما على ما هما فيه من نعيم ويستمع إلى حديثهما حول شجرة المعرفة التى حرمت عليهما فيقرر خطته فى إغواء حواء بالأكل منها . وفى هذه الأثناء يكون «يوريل» قد حذر «جبريل» من روح شريرة هاربة رآها فيبعث جبريل . الذى كان يجلس مع بعض الحراس عند بوابة الفردوس . ببعض الحراس الذين ينجحون فى اكتشاف الشيطان وإحضاره فعلا . ويتحاور الشيطان مع جبريل ثم ينتهى الفصل بهرب الشيطان من الفردوس .

وفى الفصل الخامس تحكى حواء لآدم حلما كان الشيطان قد بدأ به إغواءها فى الفصل السابق لكى تأكل من الفاكهة المحرمة . ثم يحضر رفائيل مبعوثا من الله ليحذر آدم من الشيطان . فيطلب منه آدم أن يحكى له كيف حرض الشيطان أعوانه على الثورة ولماذا فيبدأ رفائيل فى إخباره .

وفى الفصل السادس يستمر رفائيل فى إخبار آدم عما تم فى ثورة الشيطان . وينبئه هنا بأن الله أرسل أولا ميكائيل وجبريل على رأس جيش من الملائكة لمحاربة الشيطان وأنصاره ولكن المعارك استمرت يومين دون أن يتحقق النصر لأى من الطرفين . ثم أرسل الله فى اليوم الثالث «الابن» الذى طلب من جنوده أن يقفوا ويستريحوا . وتقدم هو وحده مهاجما الشيطان وجنوده واستطاع أن يسوقهم إلى حافة السماء ثم اضطرهم إلى السقوط فى الفضاء . ذلك السقوط الذى استمر تسعة أيام قبل أن تتلقفهم الجحيم .

وفى الفصل السابع يحكى رفائيل لآدم كيف أن الله قرر بعد ذلك أن يخلق عالما آخر تسكنه مخلوقات جديدة وأرسل «الابن» ليقوم بعملية الخلق فى ستة أيام .





وفى الفصل الثامن يستفهم آدم عن حركة الأجرام السماوية فلا يحظى إلا بجواب غامض . ثم يحكى آدم لرفائيل ما يتذكره من قصة حياته هو منذ أن خلق ويتحدث مع رفائيل عن علاقة الرجل بالمرأة وهل تحب الملائكة أيضا ويجيبه رفائيل بالإيجاب .

وفى الفصل التاسع يدخل الشيطان فى جسد الحية ويقترب من حواء التى كانت وحدها فى ذلك اليوم ويقنعها بالأكل من شجرة المعرفة . ثم تحكى حواء لآدم ما حدث وتحضر له شيئا من الفاكهة نفسها . ويصدم آدم . إذ يتبين حقيقة ما حدث . ولكنه . بدافع حبه الشديد لحواء . يقرر مشاركتها الخطيئة والمصير ويأكل من الشجرة . وبالأكل من الشجرة تزول براءتهما ويغطيان أنفسهما . ثم يأخذ كل منهما فى لوم الآخر .

وفى الفصل العاشر يرسل الله «الابن» لإخبارهما بحكم الله فيهما . فينطق بالحكم على حواء ثم على آدم . فأما حواء فستقاسى آلام الوضع وسيطرة الزوج وأما آدم فسيحتم عليه العمل الشاق فى سبيل الرزق . ثم يقرر كل من «الخطيئة» و«الموت» الانتقال إلى هذا العالم ويبنيان طريقا واسعا من الأرض الجحيم . ثم يعود الشيطان منتصرا إلى أعوانه فى الجحيم . أما آدم وحواء فيتدارسان كيف يحولان دون أن تلحق اللعنة بذريتهما . أبالانتحار أم بعدم الإنجاب ؟ وأخيرا يتحدثان إلى «الابن» فى إنابة وخشوع .

وفى الفصل الحادى عشر يتشفع «الابن» لكل من آدم وحواء . فيقرر الله طردهما من الفردوس ويأتى ميكائيل لتنفيذ القرار . فتنوح حواء ويمتثل آدم . ويقود ميكائيل آدم إلى تل عال ويطلعه فى سلسلة من الرؤى على قتل قابيل لهابيل والموت بالمرض وغير ذلك من ألوان الشقاء الذى سيقاسيه الإنسان حتى الطوفان .

وفى الفصل الثانى عشر يقص ميكائيل على آدم ما سيحدث بعد الطوفان ويخبره بمجئ «المسيح» فى المستقبل وحلول اللاهوت فى الناسوت ثم موته وبعثه ورفعه . كما يتنبأ بانتشار الفساد فى الكنيسة إلى أن يعود «المسيح» ثانية . وأخيرا يقاد آدم وحواء خاضعين إلى خارج الفردوس .

° ° °

وواضح من هذا العرض الشديد الإيجاز للفردوس المفقود أننا لا نرمى إلى مقارنتها بقصيدة العقاد . التى لا تزيد فى ثقلها الفنى عن ثقل موقف واحد من عشرات المواقف التى تتضمنها ملحمة ملتون . كما أن حجمها لا يزيد . أو لا يكاد يزيد عن واحد إلى خمسين بالنسبة لملحمة ملتون (تقع قصيدة العقاد فى مائتين وعشرين بيتا . على حين تقع « الفردوس المفقود » فى عشرة آلاف وخمسمائة وخمسة وستين بيتا .) كما أننا لا نقصد هنا إلى مناقشة هذا العمل الضخم الذى يتميز بثراء هائل فى مضمونه الفكرى والشعرى . والذى يكشف عن جهد خارق فى استقصاء كل ما كتب فى الموضوع أو حوله فى كل العصور التى سبقت ملتون سواء فى الديانات المختلفة أو الأساطير أو الحكايات الدينية والشعبية أو الملاحم أو المسرحيات أو القصائد[١٤] ثم الخروج من كل ذلك . وبما أضافه « ملتون » نفسه . بنسيج مقنع ومعقد ومتلاحم .

إن كل ما نسعى إليه هنا هو أن نختار من ملحمة « ملتون » بعض مواقف الشيطان التى لها ما يقابلها فى قصيدة العقاد من جهة . وبعض آراء النقاد الرومانتيكيين الذين قرأ العقاد ما كتبوه حول شيطان « ملتون » قبل أن ينظم قصيدته هو . وتأثر فى كتاباتها ـ فى رأينا ـ بالصورة التى رسموها للشيطان فى كتاباتهم من جهة أخرى .

من تلك المواقف مثلا استنكاف الشيطان من أن يكون ذليلا أمام الله وطموحه إلى أن يكون ندا له بل زعمه بأنه لا يقل عنه وتصرفه فى بعض المواقف على أنه مساو له :

يقول الشيطان فى الفصل الأول مخاطبا بعل زبوب (الأبيات ١١١ ـ ١١٦) :

« أن نسأل المغفرة جاثين على الركب . ونعترف بربوبيته . وهو الذى كان يخشى منذ قليل على ملكه من هذا العضد المرعب (مشيرا إلى عضده) . لأشد عارا وذلا من الهزيمة . »

وفى نفس الفصل وفى البيتين (٢٥٧ ـ ٢٥٨) يزعم الشيطان أنه يكاد يساوى الله فى كل شئ إلا قدرته على إرسال الصواعق . Thunder

وفى الفصل الخامس . وفى الأبيات (٧٦٢ ـ ٧٦٦) وكان الله قد عين « الابن » رئيسا لكل سكان السماء . وسط فرحة وحماس كل الملائكة . إلا الشيطان . الذى اعتقد أنه أحق من « الابن » بالرئاسة . ومرءوسيه الذين لا حصر لهم كنجوم الليل . والذين اجتمعوا بعد هذا الاحتفال الكبير ـ بناء على أوامره فى قصره الفخم المرتفع متوهجا فوق تل . كأنه جبل فوق جبل . بأهرامه وأبراجه المنحوتة من مناجم الماس وصخور الذهب . فى الأبيات المشار إليها آنفا : « يسمى الشيطان ـ فى زعمه أنه مساو لله فى كل شئ ـ قصره هذا بجبل المحفل (Congregation) تقليدا لاسم الجبل الذى أعلن الله من فوقه عن (تعيين) المسيح أمام أهل السماء » .

كذلك فإن « ملوخ » (Moloch) . أحد أتباع الشيطان والذى كان يحبذ خوض حرب ثانية ضد الله وجنده .

« كان يتوقع أن يعترف له بأنه مساو لله فى القوة ولا يبالى ألا يوجد أصلا إذا قل عن ذلك . » (الفصل الثانى : الأبيات ٤٦ ـ ٤٨) بل إن الله سبحانه ليبدو ـ فى ملحمة « ملتون » ـ متعاملا مع الشيطان تعامل الند للند . ففى الفصل السابع (الأبيات ١٣٩ ـ ١٥٦) : يقول الله مخاطبا الابن :

« على الأقل قد فشل عدونا الحسود الذى كان يعتقد أن كل الملائكة متمردون مثله . وتوقع أن يخلعنا بمساعدتهم ويستولى على العرش الحصين لإلاله الأعلى . واجتذب لهذا الزيف الكثيرين من الملائكة . الذين فقدوا أماكنهم هنا . ورغم ذلك فلا يزال هنا العدد الأكبر الذى يكفى لسكنى السماء والقيام بالخدمات والشعائر الربانية . ومع ذلك . وحتى لا يتبجح الشيطان ـ بغباء ـ بأنه قد آذانى بإخلاء السماء من سكانها . فسوف أعوض الخسارة ـ إن صح أن فقدان من فقدوا أنفسهم يعد خسارة ـ وأخلق فى لحظة عالما آخر . ومن شخص واحد سوف أخلق جنسا من البشر لا حصر لهم . . .

وبعد هذه المقتطفات نعتقد أن الفكرة التى بدت غريبة على الأذن العربية فى قصيدة العقاد . فكرة حسد الشيطان هناك لله وطموحه إلى أن تكون له صفاته . هذه الفكرة لا تبدو غريبة هنا . بل إن « شيطان » العقاد ليبدو أشد تواضعا وتأدبا من الشيطان . أو الشياطين . هنا . كما أن الإله فى قصيدة العقاد يبدو أكثر ترفعا وقداسة من الإله فى ملحمة « ملتون » .

أما عن ضيق الشيطان فى قصيدة العقاد بالجنة وسكانها من الملائكة ونشدانه تحرير الخلد من القيود « **ومتى كان خلود فى قيود** » . وتفضيله الجحيم وأهله على الخلود وسكانه . فنجتزئ هنا المواقف التالية من ملحمة « ملتون » .

فى الفصل السادس (الأبيات ١٦٥ ـ ١٧٠) يخاطب الشيطان الملاك عبديل (عبد الله) (Avdiel) « كنت أعتقد فيما سبق أن الحرية والسماء (Heaven) (اسمان لـ) شئ واحد بالنسبة للأرواح السماوية (بمعنى أن مجرد وجودهم فى السماء يعنى أنهم أحرار) .

لكنى الآن أرى أن معظم الملائكة ـ بفضل الكسل ـ يفضلون أن يكونوا ملائكة خدمة مدربين على الاحتفالات والتراتيل .

وهؤلاء هم المخلوقات الذين سلحتهم أنت ليدافعوا عن قضية العبودية ضد قضية الحرية كما ستثبت تلك المعركة بين المعسكرين اليوم .

وفى الفصل الخامس (الأبيات ٧٨٢ ـ ٧٨٤) يخاطب الشيطان أتباعه قائلا :

أمر لا يحتمل (Too much) أن نقدم الخضوع الذليل لواحد . فكيف نتحمل هذا مرتين مرة له ومرة لصورته . (مشيرا إلى طلب الله إليهم أن يعلنوا البيعة للمسيح .)

وفى الفصل الثانى (الأبيات ٢٤٨ ـ ٢٥٧) يتحدث ممون Mammon أحد أتباع الشيطان الذى أشرف على بناء القصر الجديد له

فى الجحيم . بانديمونيم pandaemonium . فيحبذ العيش فى الجحيم بدلا من خوض معركة خاسرة ثانية أو العودة للخدمة فى الجنة لو سامحهم الله قائلا :

دعونا إذن من محاولة استعادة (وضعنا السابق) وضع العبودية الفاخرة . ولو فى الجنة . فاسترداده بالقوة مستحيل . وبسماح الله غير مقبول . وبدلا من ذلك علينا أن نسعى لمصالحنا بأنفسنا ونعيش وحدنا . ـ وإن (تم ذلك) فى هذا الخلاء الشاسع ـ أحرارا لا يحاسبنا أحد مفضلين الحرية مع المشقة على العبودية مع الأبهة .

وفى الفصل الأول يرحب الشيطان بالجحيم ويقول : « ... **هنا على الأقل سنكون أحرارا** ... » (من بيتى ٢٥٨ ـ ٢٥٩) ثم يستطرد قائلا :

« **إن السيادة فى الجحيم أفضل من الخدمة فى الجنة** » (البيت : ٢٦٣) .

وإذا كان ما سبق من نصوص مقتبسة يرتبط بمعظم القضايا الجوهرية فى قصيدة العقاد . فإن هناك مواقف جزئية فى ملحمة « ملتون » تذكرنا ببعض المواقف الجزئية عند العقاد . فالملاك « يوريل » مثلا يشاهد التغيرات التى تطرأ على وجه الشيطان (الذى كان قد تنكر فى هيئة ملاك شاب) نتيجة إحساسه بالغضب مرة وبالحسد أخرى وباليأس مرة ثالثة ويرى أن هذه التغيرات .. أكثر مما يمكن أن يحدث « لروح مباركة . » (انظر الفصل الرابع الأبيات ١١٤ ـ ١١٧ و ١٢٧ ـ ١٢٨) . ويذكرنا هذا المشهد بما حدث فى قصيدة العقاد عندما غضب الشيطان وانقبض بفضل تسبيح الملائكة لله فتعجب الآخرون من عبوس وجهه . لأن الجنة لا تعرف عبوسا . وسأل أقربهم من مجلس الشيطان ما إذا كان ما بنفسه قبضة كالتى تصيب أهل الجحيم .

ونعتقد أن ما قدمناه من نماذج يكفى فى تحقيق ما توخينا من هدف . وننتقل الآن إلى النقد الذى دار حول « الفردوس المفقود » والذى نعتقد أن العقاد قد قرأه قبل نظم « ترجمة شيطان » وأفاد منه فى كتابتها . وأحب أن أشير هنا أولا إلى نقطتين : الأولى أن معظم النقاد يرون أن كثيرا مما أنطق به « ملتون » شيطانه كان القصد منه السخرية بالشيطان . لا إيمان « ملتون » به . والثانية أنى اتفق شخصيا مع رأى سى . إس . لويس . فى أن تمرد الشيطان قد بدأ بطوليا نبيلا حين حارب فى سبيل الحرية . ثم ما لبث أن انحدر فى نفس الوقت تقريبا إلى الحرب من أجل الكرامة والسيطرة والمجد والصيت . فلما هزم انحدر إلى خطته الكبيرة التى تشكل موضوع الملحمة الرئيسى ـ خطة تدمير مخلوقين لم يسيئا إليه قط لا للانتصار هذه المرة وإنما مضايقة لعدو لا يستطيع أن يهاجمه بشكل سافر . ويقوده هذا إلى التجسس على الأرض لهدف سياسى أولا ثم التجسس حتى على حبيبين فى خلوة . وهكذا ينقلب من رئيس ملائكة وامبراطور للجحيم إلى الشيطان فى صورته الهابطة الشائعة . من البطل إلى القائد ومن القائد إلى السياسى ومن السياسى إلى المتلصص الذى لا يستنكف أن يصبح حتى ضفدعة أو حية فى نهاية المطاف[١٦] .

على كل حال فرأى لويس وأمثاله لا يعنينا كثيرا هنا . لأن ما يعنينا حقا هو رأى **شللى** (١٧٩٢ ـ ١٨٢٢) . الذى كان صوته فى الواقع أعلى الأصوات التى أعجبت بالشيطان فى عمل « ملتون » وبررت سلوكه وانتقدت سلوك الإله واستهجنت فعاله . ولأن لدينا ما يكاد يقطع بأن العقاد قد قرأ كتابه « **دفاع عن الشعر** » (الذى يحتوى على رأى شللى فى شيطان ملتون) قبل كتابة « ترجمة شيطان » من جهة أخرى . فلقد نشر المازنى كتيبه عن « **الشعر غاياته ووسائطه** » فى سنة **١٩١٥** . وفيه يقتبس المازنى من كتاب شللى السابق الذكر[١٧] وقد أثبتنا فى موضع آخر[١٨] . أن ما كان يقرؤه المازنى أو شكرى أو العقاد حول هذا التاريخ كان يقرؤه زميلاه .

لنا أن نستنبط إذن أن العقاد قد قرأ كتاب « شللى » فى سنة **١٩١٥** إن لم يكن قبل ذلك . وعلى هذا يكون قد اطلع على آراء شللى فى شيطان ملتون قبل صدور قصيدته بسنوات .

فماذا يقول شللى ؟ إنه يصف شيطان ملتون فى عبارات مشهورة تبدأ هكذا :

« **لا شئ يفوق حيوية شخصية الشيطان وروعتها كما عبر عنها فى « الفردوس المفقود » ومن الخطأ الظن بأن شخصية الشيطان قد قصد بها بأى حال ذلك التجسيد العامى الشائع لفكرة الشر . إن الحقد اللدود . والمكر المتربص . والسهر على صقل الوسائل لإلحاق أقسى ألوان العذاب بالخصم . كل هذه الأشياء ضروب من الشر يمكن أن تغتفر من العبيد . ولكن لا ينبغى التسامح فيها من السادة . ومع أن هذه الصفات يمكن اغتفارها بالكثير مما يمكن أن يضفى على هزيمة المهزوم نبلا . إلا أنها تطبع المنتصر بكل ما يشين . إن شيطان « ملتون » ككائن أخلاقى ليسمو على إلهه سمو من يصمد ـ رغم ما يجابه من بلاء وأذى ـ فى سبيل هدف يعتبره نبيلا . على من يلحق ـ بأعصاب باردة متأكدة من النصر ـ أفظع ألوان الانتقام من عدوه . لا لتصور خاطئ بأن هذا التعذيب سيدفعه للعدول عن هذا الصمود فى الخصومة . وإنما لخطة سافرة فى استفزازه ليتعرض لتعذيب جديد . لقد انتهك « ملتون » (إذا صح أن يعد هذا انتهاكا) انتهك حرمة العقيدة الشائعة إلى الحد الذى أكد فيه أن إلهه لا يتفوق فى الفضائل الأخلاقية على شيطانه . وهذا الإهمال الجسور للهدف الأخلاقى الصريح هو الدليل الحاسم على سمو عبقرية ملتون .** »[١٩] .

والشبه واضح جدا بين تصور « شللى » لشيطان « ملتون » وبين شيطان « العقاد » . لدرجة أننى تعمدت ـ فيما مضى من صفحات ـ أن أستخدم بعض عبارات « شللى » فى روحها لأصف بها ـ دون افتئات على النص ـ شيطان العقاد .

أما العقاد نفسه فيتفق على أن « ملتون » « قد حول التفات القراء إلى الشيطان بما ألقاه على لسانه وما شرحه من مزاعمه ومواقفه . وهو لا يعفيه من الذم واللعن والاستنكار ولكن عباراته التى يذمه بها ويستنكر بها فعاله إنما تأتى مجاراة للعرف الشائع الذى يتشابه فيه كل قائل . على حين تبرز الأعمال والأقوال التى ينسبها إليه أو يضعها على لسانه بروزا قويا

موفور النصيب من عناية الشاعر وإعجابه ... وتخيل «ملتون» شيطانه ... فى أكثر المواقف على هيئة المغلوب الذى يؤسف على هزيمته .»[٢٠]

وقد تعمدت هنا أيضا أن أستخدم الكثير من عبارات العقاد حرفيا ـ دون افتئات على النص أيضا ـ وأنا أصف دور راوى «ترجمة شيطان» .

وبعد . فليس معنى كل ما تقدم أن العقاد قد أخذ من ملتون قصيدته . وإنما معناه أن العقاد قد قرأ ملتون وقرأ غيره واستفاد من قراءاته فى بناء عمل شعرى يقل نظيره فى كل دواوينه . وهذه ثمرة الاحتكاك الخصب بالثقافات الأخرى . التزود بأفكار جديدة وخيال جديد وأبنية جديدة وشخوص جديدة . ثم مزج كل ذلك بما يضطرم بفؤاد الشاعر نفسه والخروج فى النهاية بعمل متفرد . متميز عما يكتبه معاصروه فى وطنه وعن المنابع التى استقى منها فى الخارج .

إن شيطان العقاد رغم كل ما تقدم يجسد أفكار العقاد نفسه . وتساؤلاته وتمرده فى فترة من فترات حياته . وقد استخدم الشيطان استخداما ناجحا فى تجسيد تلك الأفكار وفى البعد عن النثرية والتجريد والمباشرة . ومن سوء الحظ أن العقاد لم يستخدم هذا البناء الموفق وهذا الخيال الجامع فى قصائد أخرى كثيرة وبخاصة وأن ذلك كان يمكن أن ينقذ الكثير من شعره . من الكثير مما يؤخذ عليه . ومن الغريب أن الشعراء الآخرين لم يستفيدوا أيضا من هذه التجربة فى قصائدهم وكان على الشعر العربى أن ينتظر نحو عشرين عاما قبل أن تظهر ملحمة «عبقر» فى نصف حجمها للشاعر المهجرى شفيق معلوف[٢١] مع الفارق الكبير بين العملين .

ومن الغريب أيضا أن القصيدة لم تدفع بخصوم العقاد ـ على كثرتهم وعنفهم فى الخصومة ـ إلى اتهامه بما اتهم به على عبد الرازق مثلا أو طه حسين . على الرغم من أنها نشرت فى نفس العام الذى نشر فيه كتاب «الديوان» وفيه ما فيه من عنف وقسوة على شوق . وعلى الرافعى (صاحب : على السفود) ويبدو أن التمهيد الذى وضعه العقاد للقصيدة ولغيرها حين نشرها فى الجزء الثالث من ديوانه سنة ١٩٢١ . يبدو أن هذا التمهيد قد قطع الطريق على خصومه . ولعل فى ذكره هنا ما يطمئن محبى العقاد الذين عرفوه مؤمنا منافحا عن الإسلام إلى أن هذه الحالة التى اعتورت العقاد آنئذ كانت سحابة صيف لم تلبث أن تقشعت . يقول العقاد بعد أن خطر له أن يحذف القصيدة من الديوان :

«لكنى عدت إلى نفسى فقلت : ولماذا أحذفها ؟ إن الضرر الذى أمنعه بحذفها أقل من الضرر الذى أنا مانعه بنشرها ، وحسبها أنها لم تكن إلا طورا طبيعيا من أطوار فكرة وفترة معقولة من حياة قلب ، فلم أر تضر حذفها لأجل ذلك ، وليعلم الذين تعرض لهم هذه الأطوار أنه ما من حالة يبلغ إليها الشك واليأس إلا ومن بعدها للاطمئنان سبيل»[٢٢] .

الهوامش

(١) بكل أسف استمعت إلى ذلك فى ندوة تليفزيونية ولم أتمكن لضيق الوقت من العثور على النص المكتوب .

(٢) من خطبة للدكتور طه حسين فى حفل تكريم أقيم للعقاد فى ٢٧ من ابريل سنة ١٩٣٤ ونشرتها مجلة المقتطف فى عدد يونيو سنة ١٩٣٤ . ص ٧٤٦ .

(٣) زكى نجيب محمود : مع الشعراء . بيروت ١٣٩٨ هـ ـ ١٩٧٨ م ص٢٢

(٤) للمزيد من أخبار شياطين الشعر . ارجع إلى شفيق معلوف . عبقر . مقدمة الأساطير العربية وما بها من مراجع . بيروت سنة ١٩٤٩ ص ٤٧ وما بعدها .

(٥) أبو العلاء المعرى : رسالة الغفران . تحقيق وشرح الدكتورة عائشة عبد الرحمن . دار المعارف ـ القاهرة سنة ١٩٥٠ ص ٣٠٩ .

(٦) ديوان العقاد . أسوان . ١٩٦٧ ص ٢٤١

(٧) كتب العقاد كثيرا من المقالات حول الحرب فى جريدة الأهالى ومنها على سبيل المثال . «الغارات الوحشية على باريس وانجلترا : قتل النساء والأطفال» (الأهالى ٢٢ / ٢ / ١٩١٦) . «انتصارات الروس ١٢٦٠٠٠ ألف أسير و١٢٨ ألف قتيل وجريح» (الأهالى ١٤ / ١٩١٦/٦) .

(٨) نشر العقاد «مذكرات إبليس» فى مجلة البيان عددى صفر وربيع أول سنة ١٣٣١ هـ ثم ربيع ثانى سنة ١٣٣١ هـ .

(٩) العقاد . مجموعة الأعمال الكاملة بيروت ١٩٧٩ . إبليس . مجلد ١٢ . ص ٣٧٨ .

(١٠) مسرحية شعرية نثرية لمارلو نشرت فى سنة ١٦٠٤ وتتلخص فى أن فاوستس بعد أن تعب من العلوم والأبحاث يتجه إلى السحر ويستدعى «مفستوفليس» ويتعاقد على تسليم روحه للشيطان فى مقابل تلبية الشيطان لكل طلباته مهما كانت لمدة أربع وعشرين سنة . وتتتابع مناظر تنفيذ هذا الاتفاق ومنها استدعاء باريس وهيلن لفاوستس ، ثم تنتهى المدة ويستخدم الشيطان حقه فى تقييد يدى فاوستس حتى لا يرفعهما إلى السماء وتزف دموعه فلا يقدر على الندم والبكاء وعقد لسانه فلا ينطق بالصلاة .

(١١) كتب كردوتشى (١٨٣٥ ـ ١٩٠٧) قصيدته التى يمجد فيها الشيطان وتمرده وانطلاقه ويرى أنه مصدر للخير كما هو مصدر للشر . سنة ١٨٦٥ . وكان كردوتشى يهاجم الكنيسة بشدة ويرى أن سبب تخلف إيطاليا هو الكنيسة من جهة والرومانسية من جهة أخرى . وأنا مدين للأستاذة سنية شعراوى التى تفضلت بترجمة القصيدة من الإيطالية إلى الإنجليزية وزودتنى ببعض المراجع .

(١٢) العقاد . المرجع السابق ص ٣٦٥ .

(١٣) انظر .

J.M. Evans. Paradise Lost and the Genesis Tradition. Oxford. 1968. pp. 223 - 40.

(١٤) Ibid. p. 219

(١٥) جوته . فاوست . ترجمة د . محمد عوض محمد . القاهرة ١٩٢٩ ص ٣

(١٦) C. S. Lewis: A preface to paradise lost. Oxford. 1961. p. 99.

(١٧) المازنى . الشعر غاياته ووسائطه . مطبعة البوسفور . القاهرة ١٩١٥ . ص ٥ .

(١٨) ورد ذلك فى كتابنا : أعلام الأدب المعاصر مجلد ٥ : عباس العقاد (تحت الطبع) .

(١٩) Shelley. P. A defence of poetry. works. ed. Harry Buxton. London. 1880.

(٢٠) العقاد : المجموعة الكاملة . ص ٣٦٦ .

(٢١) جورج صيدح : أدبنا وأدباؤنا فى المهاجر الأمريكية . بيروت . ١٩٥٧ . ص ٣٥٥ .

(٢٢) من تعقيب للعقاد على خطبة طه حسين المشار إليها سابقا . المقتطف عدد يونيو سنة ١٩٣٤ ص ٧٤٨ .

أثر ت . س . اليوت في الأدب العربي الحديث

□ ماهر شفيق فريد



طراد الإوزة البرية تعبير فى اللغة الانجليزية يراد به كل سعى عقيم ، لا يبلغ هدفه ، ولا يتمخض إلا عن إصابة صاحبه بالإحباط ، ورجوعه صفر اليدين[١].

والطراد الذى نعنيه هنا هو محاولة شعرائنا ونقادنا العرب محاكاة ت . س . إليوت . وهى محاولة لم تؤت ـ باستثناء حالات قليلة تعد على أصابع اليدين ـ من ثمرة غير ابتلاء شعرهم بالتكلف والحذلقة والادعاء ، وصرفهم عن واقعهم المعيش . والقلة القليلة التى نجحت فى استلهامه قد حققت ذلك فى مواضع قليلة وليس فى كل نتاجها : لويس عوض ، وبدر شاكر السياب ، وصلاح عبد الصبور .

هى بدع أدبية فاشية تمر بجو حياتنا الذى تعوزه الأصالة ، فلا تمس منه اللباب ، ولا تعدو أن تكون طلاء براقا تنتشى له العيون ، وتطرب الآذان : إليوت هو الموضة يوما ، وسارتر هو الموضة يوما آخر ، وكولن ولسون هو الموضة يوما ثالثا . وتسأل عن المحصلة فلا تجد إثراء للوعى ، ولا تعميقا للحس ، ولا غذاء للضمير . إنما هى مواقف مسرحية لافتة ، وألاعيب تقنية براقة ، وهدهدة لغرور الذات ، وإيهام بأننا نعيش مع العصر ، مع أننا ـ علم الحق ـ لا نعدو أن نكون قبائل بدوية متخلفة ، تستخدم الثلاجة والسيارة والحاسب الإلكترونى ، ولكن مكونات عقولها ، واتجاهات وجدانها ، هى هى ما تجده فى البادية ، وفى القرية ، دون أن تملك فضائل هاتين البيئتين .

وكيلا يكون كلامنا فى فراغ ؛ نعمد إلى إلقاء نظرة على أثر إليوت فى خمس مناطق : (١) كتابات أودبائنا عنه . (٢) وترجماتنا لأعماله ولما كتب عنه . (٣) وأثره على نقدنا . (٤) وشعرنا . (٥) ومسرحنا الشعرى ؛ إثباتا للدعوى التى بدأنا بها هذا المثال ، وهى أنه ـ خلافا للظاهر ـ كان أثرا سطحيا ، وأن ضرره كان أعظم من نفعه ؛ محاولين أن نحدد أسباب هذا الإخفاق ، علنا نجد فى ذلك فهما لواقعنا ، وعبرة لمستقبلنا .

١ ـ كتابات أدبائنا عن إليوت

لأمر ما أولع أدباؤنا بترديد اسم إليوت ، والزج به فى كل مناسبة ، حتى لقد علت الأصوات بالشكوى من هذا السرف . كتب لويس عوض عقب عودته من مؤتمر للكتاب فى اسكتلندا (جريدة «الأهرام» ١٩٦٢/٩/٧) : «نحن لا نزال نتحدث عن ت . س . إليوت كأنما الإنجليز قد توقفوا عن كتابة الشعر منذ إليوت .» وكتب محمد إبراهيم أبى سنة فى مجلة الثقافة (١٤ ابريل ١٩٦٤) : «إن الاهتمام بإليوت فى السنوات الأخيرة قد حجب عن عين الحركة الشعرية فى بلادنا كثيرا من أغنى وأخصب العناصر الشعرية الأخرى فى العالم» . وكتب على شلش فى مقالة له عن و . هـ . أودن (مجلة «الشعر» ، يونيه ١٩٦٥ » : «كان من الآثار السيئة لما كتب فى لغتنا عن الشاعر الراحل ت . س . إليوت أننا كدنا نقتنع بأنه مرادف للشعر الإنجليزى المعاصر ، وأن لا ثانى له .. وتلك مغالطة ما كان إليوت نفسه ليرضى عنها» .

من أوائل الكتابات عن إليوت إشارة وجيزة فى مقالة عنوانها «علم النفس فى خدمة الأدب» ، من كتاب «رسالة الحياة» للدكتور إبراهيم ناجى (الدار القومية للطباعة والنشر) يثنى فيها الشاعر الطبيب على قصيدة «الأرض الخربة» .

وفى الطبعة الثانية (١٩٤٨) من كتاب **سلامة موسى** «**الأدب الإنجليزى الحديث**» أضاف المؤلف ثلاثة فصول عن **أولدس** (وليس ألدوس) **هكسلى**، **وإليوت**، **وأودن**. وإليوت عنده شاعر «**رجعى تقليدى**». يقول إنه أخرج «**الأرض الخراب**» فى **١٩٢٥**، وهذا خطأ صوابه ١٩٢٢. **ويورد** أبياتا من قصيدة «**الرجال الجوف**» زاعما أنها من قصيدة «**الأرض الخراب**». ويزعم أن إليوت «**يعمى عن رؤيا القرن العشرين**» مع أن هذا هو ـ على وجه الدقة ـ أبرز ما يميز إليوت: حسه بالعصر، وتجسيده معطياته الجديدة حضارة وفكرا وحساسية.

ومن أهم ما كتب عن **إليوت** فصل للدكتور **لويس عوض** فى كتابه «**فى الأدب الإنجليزى الحديث**» (مكتبة الأنجلو المصرية، **١٩٥٠**). وهو يصف إليوت بأنه «**شاعر الإنجليزية الأول**». وربما كان هذا أكثر انطباقا على **و. ب. ييتس**. ويصف **بروفروك** بأنه «**لا يختلف فى شئ عن مستر إليوت**». وليس هذا حقيقيا وإن كان بروفروك ـ بطبيعة الحال ـ يحمل ملامح من شخصية مؤلفه. ويدعى أن **بروفروك** «**يتقدم لخطبة فتاة عصرية تغشى الصالونات**». وفى هذا تحديد لا تجيزه القصيدة، فنحن لا نعلم إن كان **بروفروك** يريد أن يخطب الفتاة، أم أنه واقع فى حبها فحسب (ليس الحب والزواج متلازمين دائما فى الغرب!). يقول إن **إليوت** «**يحشو شعره باختبارات شخصية لا يشاركه فيها إنسان**». وأن أبيات «وخرج بى الأرشيدوق **لينزلق على الجليد فاضطربت نفسى**» تشير إلى «**حادث جرى له**» خطأ، فالمتكلم هنا هو الفتاة مارى. والأبيات مستوحاة من كتاب قرأه إليوت هو «**ماضى**» (١٩١٦) للكونتيسة **مارى** لاريش. وهو يؤرخ قصيدة «**بروفروك**» بـ **١٩١٤** والصواب أنها كتبت ما بين باريس وميونيخ **١٩١٠ ـ ١٩١١** ونشرت فى مجلة «**شعر**» (شيكاغو) يونية ١٩١٥. وهو يعد آراء إليوت فى «**وراء آلهة غريبة**» مطابقة لآراء هتلر فى كتابه «**كفاحى**». وهو تشويه غليظ. فإليوت كان ـ بحكم مسيحيته ـ معاديا للفلسفات «**الوثنية**» من قبيل الشيوعية والفاشية والنازية، وإن لم يخل ـ فى بعض المواقف ـ من تعاطف مع الفاشية الإيطالية بخاصة.

وفى كتاب الدكتور **رشاد رشدى** «**فى الشعر الإنجليزى: دراسات وقراءات**» (١٩٥٦)فصل عنوانه «**الاتجاهات الحديثة للشعر الإنجليزى**». صفحات ١٧، ١٨، ١٩، ٢٠ من هذا الفصل فيها نقول من التصدير الذى قدم به إليوت لكتاب **آن ريدلر** «**كتاب صغير للشعر الحديث**» (دار فيبر وفيبر، ١٩٤٢) وكان يجدر بالمؤلف أن يذكر ذلك.

وفى مجلة «المجلة» (يناير **١٩٥٩**) كتبت **نبيلة إبراهيم** تحليلا جيدا لـ«**الأرض الخراب: رائعة الشاعر المعاصر ت. س. إليوت**». تذكر فيه أن القصيدة «**لا تتجاوز خمسمائة سطر من الشعر**». والقصيدة ـ على وجه الدقة ـ مؤلفة من ٤٣٣ بيتاً. وهى تترجم Gentile «الكافر». والصواب: الأممى، أى غير اليهودى.

ومن أوائل الدراسات عن إليوت **وأقيمها** فصل **للدكتور محمد مصطفى بدوى** عن «**ت. س. إليوت الشاعر**» فى كتاب «**دراسات فى الشعر والمسرح**» (دار المعرفة، ١٩٦٠). ويعرف الفصل بحياة إليوت، وطرائقه الشعرية، مع مقتطفات وافية من شعره.

وفى مقالة عن «**قضية الأدباء الشبان**» **لمحيى الدين محمد** (**مجلة** «الآداب»، بيروت، أغسطس **١٩٦٠**) **يثنى الكاتب على إليوت** باعتباره يمثل «**خيرما فى الفكر من عمق وإحاطة**»، ويقول إن قصائده «**تبطن ثقافة عالية المستوى جدا**».

لكن محيى الدين محمد يعود فيناقض نفسه ـ أو لعل رأيه قد تغير! ـ فيكتب، بعد أربع سنوات، فى مقالة عنوانها «**الشعر الحديث.. لماذا**؟» (مجلة «المجلة»، أبريل **١٩٦٤**): «**عندما ترجمنا أو نقلنا أو استعنا بإليوت. لم نستعن فى الحقيقة إلا بالمثيل، إلا بصنونا، إلا بالرجل الذى رفض كل إبداع العصور الشعرى. وأغلق نفسه فى شكل جديد وأفكار وبناء قديم**». كيف يقال إن إليوت «رفض كل إبداع العصور الشعرى» وهو الرجل الذى نادى بأن يعيش الشاعر كل إبداع الماضى منذ هوميروس. ويستشعره حتى أعمق النخاع؟ كيف يقال إن بناءه قديم وهو الذى ثوّر بناء القصيدة الحديثة؟ لكن مقالة محيى الدين محمد ـ برغم هذه المآخذ ـ تقول أشياء قيمة عن أثر إليوت على شعرنا الحديث.

وفى مجلة «أصوات» (لندن، العدد الأول، **١٩٦١**) لخص **غالى شكرى** تحت عنوان «**عن شاعر العصر**» كتاب **هيوكينر** عن إليوت.

وقد أعاد **غالى شكرى** ـ الذى يبدو أن أخلاقيات النشر لا تكرثه كثيرا ـ نشر هذه المقالة ذاتها فى مجلة «**الكاتب**» (**أكتوبر ١٩٦٢**).

وفى مجلة «**الأدب**» (مايو **١٩٦١**) كتب **محمد عبد الهادى محمود** «ت. س. **إليوت الناقد الشاعر**». فقدم مجموعة نقول عن الترجمة العربية لكتاب **ستانلى هايمن** «**النقد الأدبى ومدارسه الحديثة**». وهو يقول إن **إزرا باوند** شاعر إنجليزى. والصواب **أنه** أمريكى.

وفى مجلة «الكاتب» (مايو **١٩٦١**) قدم الدكتور **رشاد رشدى عرضا جيدا لمفهوم** «**المعادل الموضوعى**». وقد أعيد نشر هذه المقالة ـ بعد حذف الخاتمة دون سبب مفهوم ـ فى كتابه «**مقالات فى النقد الأدبى**» (مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٢).

وكتب **عادل ضاهر** فى مجلة «**شعر**» (بيروت، ربيع **١٩٦٢**) «**رسالة من نيويورك**» لخص فيها محاضرة ألقاها إليوت فى جامعة ييل بولاية نيوهيفن. وهو يتكلم عن «**مدلتون مرى ورتشارد سن التابعين لأسرة تحرير** Times Literary Supplement». أى رتشارد سن هذا؟ إنما المقصود **هو بروس جفرى رتشموند**. رئيس تحرير «**ملحق** التايمز الأدبى». أيام كان إليوت يوافيه **بمقالاته**.

وفى مجلة «الكاتب» (ديسمبر **١٩٦٢**) لخص غالى شكرى قسما من مقابلة أجراها مع إليوت الشاعر **رونالد هول** عام **١٩٥٩** ونشرت فى مجلة «**باريس رڤيو**».

وكتبت الدكتورة **نبيلة إبراهيم** مقالة عن «**صورة المرأة فى الأدب الغربى الحديث**» (مجلة «المجلة»، مارس **١٩٦٣**) لخصت فيها مسرحية «**حفل الكوكتيل**».

وكتب الدكتور **فايز إسكندر** عرضا لمسرحية «**السياسى الكبير**»

(مجلة «المجلة» . أغسطس ١٩٦٢) .

وفى مجلة «الهلال» (مارس ١٩٦٣) لخصت **صوفى عبد الله** مسرحية «**السكرتير الخاص**» وقدمت لها بمقدمة لا موضع لها فى مثل هذا السياق .

وكتب **عبد العزيز حمودة** (مجلة «المجلة» . يونيو ١٩٦٣) عرضا لكتاب **ف . ماتيسين** «**ما حققه ت . س . إليوت**» . وهو يرسم اسم أبى إليوت «ستيرن» . وصوابه «ستيرنز» . كما يتحدث عن «**حيرة حواريى المسيح ومريديه قبل ظهور Emmaus وليس عمواس شخصا وإنما هو اسم بلدة فى فلسطين**» .

وتطالعنا مجلة «**الثقافة**» (٨ أكتوبر ١٩٦٣) بمقالة لرئيس تحريرها **محمد فريد أبى حديد** عنوانها «**اللغة والشعر**» . يعلن فيها عجزه عن فهم إليوت . هاهنا على الأقل كاتب أمين تعرف أين تقف منه . وعلينا جميعا أن نستوصى بالتواضع . فإن لكل منا نقطا عمياء وأدباء لن يتمكن من فهمهم أو تذوقهم مهما اجتهد .

وللدكتور **عز الدين إسماعيل** مقالة ضافية عن «**المنهج الأسطورى فى الشعر المعاصر**» (مجلة «الشعر» . يناير ١٩٦٤) أعيد طبعها فى كتابه «**الشعر العربى المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**» (دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، ١٩٦٧) . يؤكد عز الدين إسماعيل أن متابعة شعرائنا لإليوت منهج مشروع . شأن عالم الطبيعة الذى يدين لأينشتاين وإن كان مازال يفاجئنا كل يوم بكشف جديد . وفى مقولته هنا صدى من مقالة إليوت عن «يوليسيز ، والنظام ، والأسطورة» . المنشورة لأول مرة بمجلة «**ذا ديال**» (نوفمبر ١٩٢٣) .

وكتب الدكتور **كمال نشأت** (مجلة «**الشعر**» . فبراير ١٩٦٤) عرضا لكتاب عن الشاعر الويلزى **ديلان توماس** . قال فى ثناياه «**إن إليوت حدد ثلاث نقاط هى : الميلاد والتجمع والموت**» ترجمة لقول إليوت فى مسرحية «سوينى فى نزاله» : Birth, copulation and death أى تجمع هذا ؟ إنما المقصود ضبعا هو «**الميلاد . والجماع . والموت**» . أهم ثلاثة أحداث فى حياة الإنسان .

وكتب الدكتور **محمود السعران** عن «**الشعر الإنجليزى فى القرن العشرين**» (مجلة «**الأدب**» . مارس ١٩٦٤) . وهو يؤرخ قصيدة **أودن** «**الخطباء**» (وهى خليط من الشعر والنثر) **١٩٣٥** . وصوابها **١٩٣٢** .

وفى مجلة «**المسرح**» (مارس ١٩٦٤) مقالة للدكتور **فايز إسكندر** عن «**مسرح ت . س . إليوت**» تتناول مسرحيتى «سوينى فى صراعه» و«جريمة قتل فى الكاتدرائية» . وفيها يؤرخ مقالة إليوت «حوار عن الشعر المسرحى» **١٩٢٤** . وصوابها **١٩٢٨** .

وكتب الدكتور **رشاد رشدى** فى مجلة «**المسرح**» (إبريل ١٩٦٤) عن «**شكسبير والمعادل الموضوعى**» باسطا نظرية إليوت كما شرحها فى مقاله (١٩١٩) عن مسرحية «هملت» . وهو يذكر أن إليوت «**لم يترك عملا من أعمال شكسبير إلا تناوله بالدراسة والتحليل**» . متى كان ذلك ؟ إن إليوت ـ باستثناء سبع مقالات أو ثمان ـ لا يذكر شكسبير إلا لمحا . وفى عبارات قصيرة . كاشفة حقا . ولكنها أبعد ما تكون عن أن تغطى كل أعماله . دع عنك أن تدرسها وتحللها . ويود المرء ـ بجدع الأنف ـ لو علم من أين يستقى نقادنا معلوماتهم .

وكتب الدكتور **فايز إسكندر** فى مجلة «**المسرح**» (يونية ١٩٦٤) عن «**ت . س . إليوت والمسرح الواقعى**» . والمقالة عرض جيد لمسرحية «عودة ائتلاف الأسرة» (لئن لاح هنا أنى لا ألتزم ترجمة واحدة لأسماء أعمال إليوت . فإنما ذلك لأنى أورد ـ ابتغاء للأمانة ـ ترجمات الكتاب الذين أتحدث عنهم) .

وفى مجلة «**المجلة**» (فبراير ١٩٦٥) كتبت **الدكتورة صفية ربيع** . عقيب وفاة إليوت . مقالة ممتازة عنوانها «**ت . س . إليوت ناقدا**» . وفيها تتحدث عن الشاعر «**أندرو مارفين**» وصوابه «**مارفل**» . ولكن لعله خطأ مطبعى .

وفى مجلة «**الثقافة**» (٩فبراير ١٩٦٥) كتب **محمد فريد أبى حديد** «عزاء فى الشاعر الإنجليزى إليوت» بمناسبة وفاته . كما حوى نفس العدد مقالة عن إليوت بقلم **منيرة دكرورى** .

وفى مجلة «**الفكر المعاصر**» (إبريل ١٩٦٥) كلمة . بلا توقيع . عن إليوت بمناسبة وفاته عنوانها «**وفاة الشاعر الكبير**» . تذكر أنه تزوج **ڤيڤيان هيود** فى ١٩٥١ والصواب : **٢٦ يونيه ١٩١٤** .

وكتب **نبيل حلمى** (مجلة «**المجلة**» ، مايو ١٩٦٥) عرضا لكتاب نورثروب فراى عن **إليوت** . وهو يترجم قول إليوت Anglo-Catholic in religion : كاثوليكى القصيدة» والأدق : «أنجلو كاثوليكى» . حيث إن الكاثوليكية ـ كما هو معلوم ـ فرعين : كاثوليكية كنيسة إنجلترا (وهذه هى التى تحول إليها إليوت) وكاثوليكية كنيسة روما . وهو يقول إن ديوان إليوت «**قصائد**» ظهر فى ١٩٢٠ . والصواب : مايو ١٩١٩ . ويؤرخ كتاب «**فكرة مجتمع مسيحى**» بـ١٩٤٠ . والحق أنه ظهر أول ما ظهر فى إنجلترا فى ٢٦ أكتوبر ١٩٣٩ . كما يؤرخ مسرحية «**الكاتب موضع الثقة**» بـ **١٩٥٣** . والصواب أنها نشرت فى **٥ مارس ١٩٥٤** ، ومسرحية «**السياسى الكبير**» فى ١٩٥٨ . والصواب أنها نشرت فى ١٠ أبريل **١٩٥٩** ، وكتاب «**عن الشعر والشعراء**» فى ١٩٥٦ . والصواب أنه نشر فى ١٣ سبتمبر ١٩٥٧ ببريطانيا . وفى ١٦ سبتمبر ١٩٥٧ بالولايات المتحدة . ثم إنه يترجم عنوان death by water «**الموت بالرى**» . والأفضل : «**الموت غرقا**» ، حيث إن الماء فى هذا القسم من قصيدة «الأرض الخراب» رمز للدمار والموت . لا الرى والخلاص .

وفى مجلة «**الفكر المعاصر**» (سبتمبر١٩٦٥) كلمة قصيرة بلا توقيع عنوانها «**عصر إليوت**» . كما حوى نفس العدد مقالة لمهر شان صابر عنوانها «**فن الشاعر العظيم ت . س . إليوت**» . وتنفى هذه المقالة أن إليوت كان شاعرا غامضا . كأنما الغموض بالضرورة تهمة . متجاهلة أن إليوت قد عد غامضا فى بيئته ذاتها . ومن ثم كانت عشرات بل مئات من الشروح والتفسيرات لأعماله . حتى لقد سمى الناقد **هيوكينر** ـ وهو . فيما أحسب . لا يقل عن مهرشان صابر علما وذكاء ـ كتابه عن إليوت : «**الشاعر الخفى**» .

ومن أسف أن يكون أول كتاب كامل بالعربية عن إليوت ، وهو كتاب الدكتور **فائق متى** (دار المعارف ، ١٩٦٦) كتابا سيئا ، على الرغم من أن مؤلفه حاصل على الدكتوراه فى أدب إليوت من جامعة ليفربول ، وأنه أتيح له ـ فيما يحدثنا ـ أن يلقى الشاعر العظيم «زهاء ثلثى ساعة» ، ويستوضحه بعض ما غمض عليه من أمور . ورداءة الكتاب ترجع ـ فى جزء كبير منها ـ إلى أسلوب المؤلف ، وطريقته فى العرض . فهو أسلوب بلاغى طنان منتفخ . إن باثولوجية الإنشاء الأدبى موضوع لم ينل قط العناية التى يستحقها ، وأسلوب فائق متى حالة مرضية تحتاج إلى تشخيص وعلاج وموالاة ، حيث إن الداء يلوح أشد تمكنا من أن يزول سريعاً . هذا كاتب يكتب «موضوعات إنشاء» بالمعنى المدرسى الساذج ، لا دراسة نقدية على مستوى الكاتب المنقود .

وقد كتب **أحمد إبراهيم الشريف** (مجلة «المجلة» ، أبريل ١٩٦٨) نقدا مضمياً لهذا الكتاب ، أبان فيه عن أغلاطه وأوهامه ، فلا نطيل فى ذلك هنا ، وإنما نتمنى مخلصين لو عمد مؤلفه إلى تنقيحه وتخليصه من هذه الأوضار .

وهناك أيضا كلمة عن كتاب الدكتور **متى عنوانها «إليوت أشهر المجهولين»** فى مجلة «**الفكر المعاصر**» (مايو ١٩٦٦) تثنى على معالجة المؤلف لشعر إليوت ، ولكنها تجد معالجته لمسرحه قاصرة .

هذا وقد نشرت جريدة «**وطنى**» (ضاع منى التاريخ للأسف) كلمة صحفية لا يؤبه لها عنوانها «**إليوت ودكتور فائق اسحق تحت مجهر النقاد**» بمناسبة صدور رسالة الدكتور عن إليوت ، بالانجليزية ، عن إحدى دور النشر الأمريكية .

ومن الملاحظات على كتاب الدكتور متى أنه :

ـ يذكر أن إليوت تزوج من فيفيان هايوود فى خريف عام ١٩١٥ ، والصواب : ٢٦ يونية ١٩١٤ .

ـ يؤرخ مقالة «**التقاليد والموهبة الفردية**» ١٩١٧ . وهذا خطأ وقع فيه إليوت نفسه . والصواب أنها نشرت لأول مرة على عددين فى مجلة «**ذى إيجوست**» فى عدد سبتمبر ١٩١٩ ، وعدد نوفبر/ديسمبر ١٩١٩ .

ـ يؤرخ مقال إليوت عن «**جون دريدن**» ١٩٢٢ ، والصواب ١٩٢١ .

ـ يذكر أن قصائد إليوت الباكرة التى ظهرت فى مجلة «**هارفرد أدفوكيت**» لم تنشر بعد فى أى ديوان له . وهذا حق فى وقت تأليف الكتاب . ولكن ينبغى حذف هذه الجملة فى أى طبعة قادمة ، حيث إن القصائد المذكورة قد أدرجت الآن فى «**القصائد والمسرحيات الكاملة**» (فيبر وفيبر ، ١٩٦٩) ، كما سبق أن نشرت فى كتيب عنوانه «**قصائد كتبت فى مطلع الشباب**» ، حرره جون هيوارد ، وقدمت له **فاليرى إليوت** .

ـ يترجم أسماء East Coker, the Dry salvages, little Gidding, Burnt Norton و إلى «**نورتون المحترقة**» ، «**كوكر الشرقية**» ، «**سالفيجز الجافة**» ، «**جيدنج الصغيرة**» . والرأى عندى ان تنقل كما هى : «بيرنت نورتون» ، «**إيست كوكر**» ، «**ذا دراى سالفيجز**» ، «**ليتل جيدنج**» ، إذ هذه كلها أسماء أماكن (أى أسماء أعلام) ولا داعى لترجمتها .

ـ يترجم (من قصيدة «الأرض الخراب») كلمة Loquearia إلى «المشروبات الروحية» ، ولعله ظنها مرادفة لكلمة Liquor ! إنما تعنى الكلمة : «السقف المزخرف» .

وللدكتور **فائق متى** كتاب آخر هو «**مذاهب النقد ونظرياته فى انجلترا قديما وحديثا**» (مكتبة الأنجلو المصرية) فى جزئين . والجزء الثانى يعالج نظرية إليوت النقدية تحت عنوان «**أهمية التقاليد والناحية الموضوعية فى دراسة الأدب**» . يترجم The use of Poetry and the use of Criticism. إلى «**أهمية الشعر والنقد**» والأدق : «**جدوى الشعر وجدوى النقد**» .

وفى مجلة «المسرح» (أبريل ١٩٦٦) **ترجم أحمد بهجت** مسرحية **جان أنوى** «**بيكيت أو شرف الله**» وقدم لها بمقالة عنوانها «**شرف الله بين إليوت وأنوى**» . وهو ينقل فى مواضع عن الترجمة العربية للقسم الخاص بإليوت من كتاب **ستانلى هايمن** السالف ذكره ، دون أن يذكر مصدره .

وكتب الدكتور **فايز إسكندر** عن «تفاعل الشعر والقصة مع الدراما» (مجلة «المسرح» ، يولية ١٩٦٧) حيث مثل للعنصر الدرامى فى الشعر بقصيدة «**أغنية حب ج . ألفرد بروفروك**» وترجم مقتطفات منها .

وفى مجلة «**الفكر المعاصر**» (مايو ١٩٦٨) كتب **محمود محمود** عن «**قضية الالتزام**» بين **جوركى وأورويل وإليوت وجوليان بندا** . ويلوح أن كلامه عن آراء إليوت مستق من كتاب «ملاحظات نحو تعريف الثقافة» .

ومقالة «**الميتافيزيقا الشاعرية عند رينير رلكاو توماس إليوت**» للدكتور **فائق إسحق** (مجلة «المجلة» ، سبتمبر ١٩٦٨) تقارن بين هذين الشاعرين .

وفى كتاب «**اتجاهات الشعر الحر**» **لحسن توفيق** (سلسلة المكتبة الثقافية ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٠) يعقد المؤلف مقارنة فجة بين إليوت باعتباره مثالا للشعراء «**الذين يواجهون الواقع مواجهة المتخاذلين أمامه**» وبرخت باعتباره مثالا للشعراء «**الذين يواجهونه مواجهة المتجاوزين له**» . وقد تجاوزت الحياة هذه التقسيمات الساذجة ، وأصبح واضحا أن ما يربط بين شعراء قرننا الكبار أهم مما يفرق بينهم ، وإن انشعبت بهم السبل .

وفى مجلة «**سنابل**» (سبتمبر ١٩٧٠) كتب **رمضان الصباغ** «**حول الشاعر إليوت**» **يصف** «**وظيفة النقد**» بأنه كتاب ، والصواب أنه مجرد مقالة . ومقالته تنم على تأثر بكتاب الدكتور فائق متى عن إليوت ، دون أن تقر بهذا الدين .

وفى الجزء الأول من كتاب «**ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر**» (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢) للدكتور **عبد الغفار مكاوى ثلاث صفحات عن** «**توماس إليوت**» . يتحدث عن

«**حلاق أشعث الشعر من أزمير**» فى قصيدة «**الأرض الخراب**» .
والصواب : تاجر أزميرى غير حليق ؛

Mr. Eugenides. the smyrna merchant Un shaven

أما الجزء الثانى من نفس الكتاب (١٩٧٤) فيقدم ترجمات لقصائد «**أغنية حب ج . ألفريد بروفروك**» ، و«**سويني بين البلابل**» (صوابها : العنـاذل nightingales) ، و«**شيـخوخة**» [=«**جيرونتيون**»] ، ومقتطفات من «**الأرض الخراب**» ، و«**الرجال الجوف**» ، و«**مارينا**» ، و«**نيوهامبشير**» ، ومقتطف من «**بيرنت نورتون**» ، مع تعريف وجيز بحياة إليوت . وهو فى ترجمته لقصيدة «جيرونتيون» يكتب «هاكاجاوا الذى انحنى وسط التيتانيين» Among the Titians وإنما المراد : لوحات المصور البندقى تيتيان (أو تيشان) المتوفى عام ١٥٧٦ . وهو يؤرخ قصيدة «ماريبا» : «بعد ١٩٣٠» والصواب أنها نشرت فى ١٩٣٠ .

وعقد الدكتور **محمود الربيعى** ـ وهو ناقد مستنير ـ فصلا عنوانه «**النظرية الموضوعية**» **من كتابه** «**فى نقد الشعر**» (دار المعارف ، ١٩٧٣) عن نظريات ت . إ . هيوم ، وإزراباوند ، **وإليوت فى الشعر** ، مع التركيز على هذا الأخير .

وفى مجلة «**الهلال**» (يونيه ١٩٧٣) مقالة للدكتور **رشاد رشدى** عن «**شعر الحب من شكسبير إلى إليوت**» ، أورد فيها مقتطفات من «**الرجال الجوف**» و«**الأرض الخراب**» .

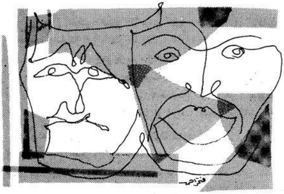
ومن أفضل المقالات عن إليوت مقال ضافٍ للدكتور **عادل سلامة** عن «**اتجاهات الشعر الانجليزى والأمريكى المعاصر**» (مجلة «**عالم الفكر**» ، الكويت ، يوليو ـ أغسطس ـ سبتمبر ١٩٧٣) . هنا نجد صورة واضحة للخلفية الحضارية والثقافية التى نشأ فى ظلها ، ونراه بين معاصريه ، ويقع التركيز على قصيدة «الأرض الخراب» .

وفى كتاب الدكتور **رشاد رشدى** «**فى الفن ، فى الحب ، فى الحياة**» (كتاب الإذاعة والتلفزيون ، ١٩٧٤) دراسة جيدة عن «**الحب فى الأرض الخراب**» يذكر فيها أن القصيدة ظهرت فى عام ١٩٣٢ ، وهو خطأ مطبعى ـ ولاريب ـ صوابه ١٩٢٢ . وقد أعيد نشر هذه الدراسة فى مجلة «الجديد» (أول مايو ١٩٧٨) .

ويورد **رشاد رشدى** أبياتا من إليوت فى مقالة أخرى بنفس الكتاب هى مقالته الموسومة بـ «**فى عالم اليوم : من أنا؟ ومن أنت ؟**» .

وكتب الدكتور **عادل سلامة** «**خطر التوسع الثقافى الصهيونى**» (مجلة «**الزهور**» ، يناير ١٩٧٤) عن كتاب **جورج ستاينر** «**فى قلعة ذى اللحية الزرقاء**» ، وهو كتاب يرد على كتاب إليوت «ملحوظات نحو تعريف الثقافة» ، وموقف الدكتور سلامة مناصر لإليوت ، معاد لشتاينر .

وكتب الدكتور **صلاح عدس** (مجلة «**الزهور**» ، يوليه ١٩٧٤) مقالة مشوشة عنوانها «**مع شعراء الموجة الجديدة أو مع إليوت ؟**» يقول : «**إن من يقرأ شعر إليوت يجده يستعمل ألفاظا غاية فى البساطة والسهولة** . **أيمكن أن يقول هذا من قرأ إليوت حقا ؟ ماذا عن ألفاظ**



من نوع Javescence أو Concitation (من قصيدة «جيرونتيون») أو Polyphiloprogenitive (من قصيدة «صلوات المستر إليوت فى صباح الأحد») أو batrachian و Ophidian و aphyHons (من مسرحية «**اجتماع شمل الأسرة**») وغيرها كثير ؟

وفى مجلة «**الثقافة الاسبوعية**» (٢٣ يناير ١٩٧٥) كتب الدكتور **صلاح عدس** عن «**الاتجاهات المعاصرة فى الشعر الانجليزى**» . وهو يدعى أن لإليوت كتابا عنوانه «مقالات فى الشعر والنقد» . ولا نعلم أن له مثل هذا الكتاب .

وفى مجلة «**الثقافة**» (مارس ١٩٧٥) مقالة للدكتور **عبد القادر محمود** عن «**الشعر الفلسفى عند دانتى وإليوت**» ، يترجم فيها Ash wednes day إلى «رماد الأربعاء» . وصوابها «أربعاء الرماد» ، وهو من الأعياد المسيحية .

وفى مجلة «**الهلال**» (ديسمبر١٩٧٥) كتب الدكتور **صلاح عدس** عن «**الاتجاهات المعاصرة فى الشعر الإنجليزى**» ، ومع المقالة صورة لكبلنج تحتها اسم توماس هاردى ، ولكن لعل هذه لا تكون غلطة الكاتب .

وكتب **نصر الدين عبد اللطيف** (**مجلة** «**الزهور**» ، فبراير ١٩٧٦) «**عيد ميلاد قصيدة شامخة**» بمناسبة مرور خمسين عاما على صدور قصيدة «الأرض الخراب» .

وفى مجلة «**الجديد**» (أول مايو ١٩٧٦) مقالة بلا توقيع عن «**ت . س . إليوت**» ، تومئ الدلائل إلى أنها من قلم الدكتور نبيل راغب . وهو يترجم The Dry Salvages «**إنقاذ ما يمكن إنقاذه**» ، والصواب : «دراى سالفد جز» كما هى ، فهذا اسم مجموعة صغيرة من الصخور ، قرب الساحل الشمالى الشرقى لرأس آن بماشوستس . وهو يكتب «سويني أجنوستس» وترجمتها : «سويني فى نزاله» ، ويقول إن إليوت حصل على الجنسية البريطانية فى ١٩٢٨ ، والصواب : ١٩٢٧ ، ويؤرخ مقالة إليوت عن «أندرو مارفل» ١٩٢٢ ، والصواب ١٩٢١ ، كما يترجم كلمة Mylae (من قصيدة «الأرض الخراب») : «سفن الملايو» ، والصواب : «ميلاى» : معركة وقعت فى عام ٢٦٠ ق . م . فى الحرب البونية الأولى بين روما وقرطاجنة . وهو يرسم اسم كتاب جون لفنجستون لويز The Road to Xanadu «اكسانادو» وصواب نطقها : زانادو ، كما يعرف مشاهدو الفيلم الذى عرض فى القاهرة منذ قريب .

ويستهل الدكتور عيسى الناعورى كتابه «دراسات فى الآداب الأجنبية» (سلسلة اقرأ، دار المعارف، ١٩٧٧) بـ «جولة فى شعر ت. س. إيليوت». وهو يترجم من قصيدة «إيست كوكر»: «لكى تصل إلى حيث أنت، لتصل من حيث لا تكونين ينبغى أن تسيرى فى طريق ليس فيها نشوة». ولا معنى لتخصيص المؤنث هنا، فإليوت يخاطب القارئ عموما، رجلا كان أو امرأة، شيخا أم شابا.

وكتب بدر توفيق «قصائد غير مألوفة للشاعر الإنجليزى ت. إس. إليوت» (مجلة «الشعر»، يناير ١٩٧٨) عن قصيدتى «إلى الهنود الذين ماتوا فى أفريقيا» و«هيستريا». ولا وجه لوصف القصيدتين بعدم الألفة، إذ إنه قد سبق ترجمتها ونشرهما فى مجلة «الثقافة الأسبوعية» (١٣ سبتمبر ١٩٧٤) ولكن بدر توفيق - فيا يلوح - لم ير تلك الترجمة.

وفى مجلة «الهلال» (يناير ١٩٧٨) كتب الدكتور صلاح عدس مقالا عن «الحب فى الشعر الأمريكى» أورد فيه مقتطفا من قصيدة «الأرض الخراب».

وفى مجلة «الكاتب» (فبراير ١٩٧٨) مقالة لعبد الغنى داود عن سلفاتور كوديمودو «شاعر إيطاليا الفائز بجائزة نوبل»، يعقبها تلخيص لكتاب ت. س. ماثيوز «توم العظيم».

وفى كتاب «معالم الأدب العالمى المعاصر» (سلسلة اقرأ، دار المعارف، أبريل ١٩٧٨) للدكتور نبيل راغب فصل عن «الشعر الانجليزى» يعالج شعر إليوت بإيجاز.

وفى كتاب «فصول فى الأدب والنقد والتاريخ» (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩) لعلى أدهم مقالة عنوانها «الوضوح والغموض فيا يكتب الكتاب والشعراء والفلاسفة» لخص فيها مقابلة صحفية أجراها مع إليوت الكاتب الهندى رانجى شاهانى فى أغسطس ١٩٤٩.

وفى نفس الكتاب فصل عنوانه «وظيفة اللغة ليست إخفاء الأفكار» هو تكرار حرفى للجزء الأكبر من المقال السابق، بعد تغيير العنوان!

وكتب الدكتور عبد الواحد لؤلؤة مقالة عن «ت. س. إليوت والقارئ العربى» (مجلة «الدوحة»، قطر، يوليه ١٩٧٩). (أتانى أن لؤلؤة أصدر كتابا كاملا عن إليوت، نشرته الدار العربية للدراسات والنشر ببيروت، ولكنى لم أتمكن من الاطلاع عليه بعد). وهو يقول إن إليوت حصل على وسام الاستحقاق البريطانى فى ١٩٤٧، والصواب ١٩٤٨؛ وأنه حصل على جائزة نوبل للأدب فى ١٩٥٧ والصواب ١٩٤٨ أيضا.

وفى كتاب «كتابة على وجه الريح» (الوطن العربى للنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٠) لخص صلاح عبد الصبور تحت عنوان لا يخلو من إثارة صحفية «شاعر وثلاث نساء» كتاب «توم العظيم» لمؤلفه توماس ماثيوز. وهو يقول إن إليوت تزوج سكرتيرته وهو فى السبعين، والأدق: التاسعة والستين (ولد إليوت فى ٢٦ سبتمبر ١٨٨٨ واقترن بفاليرى فلتشر فى ١٠ يناير ١٩٥٧). ويرجم الكاتب بالظن عن سبب تسمية الكاتب «توم العظيم»، غير مدرك أن هذا هو اللقب الذى كانت فرجينيا ولف، الميالة للسخرية والدعابة، تطلقه على صديقها الشاب إليوت. وهو كذلك يصف كتاب آرثر سيمونز «الحركة الرمزية فى الأدب» بأنه «طائفة من الشعر الرمزى الفرنسى جمعها كاتب»، والصواب أنه مجموعة دراسات نقدية، وليس كتاب منتخبات شعرية.

وكتب صلاح عبد الصبور «فهم جديد لكلمتين قديمتين» (مجلة «الفيصل»، السعودية، يوليو/أغسطس ١٩٨٠) عن مصطلحى الكلاسيكية والرومانتيكية، باسطا موقف إليوت من هذين المذهبين.

وفى ختام هذا القسم ربما كان من الخير أن نذكر - ولو أن هذه المقالة مقصورة على إليوت فى العربية - أن هناك ما لا يقل عن عشرين رسالة جامعية، لدرجتى الماجستير والدكتوراه، قدمت باللغة الانجليزية إلى أقسام اللغة الانجليزية فى جامعاتنا، وهى - كما ينتظر - متفاوتة المستوى، ولكن بعضها يبلغ حدا عاليا من الجودة.

كذلك ينبغى أن نذكر أن عددا من أساتذتنا الجامعيين فى الجامعات المصرية والعربية قد نشروا مقالات وأبحاثا بالإنجليزية عن إليوت. ومن خير هذه المقالات:

Rashad Rushdy, Notes on the objective Correlative of T.S. Eliot, The Anglo-Egyptian Bookshop, 1962.

Fayez Iskander, «The Theme of Becket in Terryson-Eliot-Anouilh», Bulletin of the faculty of Arts, Cairo University, Vol. XXIV, Part II, December, 1962.

Zakher Gabriel, «Wordsworth and T.S. Eliot», in English Critics and Criticism, El-Nahda El-Arabeya, 1962.

Fayez Iskander. «Some Basic Problems of Modern Drama Creation and Reception», Bulletin of the faculty of Arts. Cairo University. Vol. XXV, Part I, May 1963.

Latifa El-Zayat, F.M. Ford and T.S. Eliot: Some, Aspects of their Impersonal Theory of Art, The Anglo-Egyptian Bookshop 1965.

٢ - ترجماتنا لأعمال إليوت ولما كتب عنه

يوشك المرء - لفرط ما يسمع اسم إليوت فى أوساطنا الثقافية - أن يخاله قد سرى منا مسرى الدم فى العروق، وامتزج بالقرائح والأرواح والأبدان، حتى إذا هو ألقى نظرة فاحصة على ترجماته إلى العربية أدرك خطل هذا الظن، وعرف أن رواجه عندنا ليس إلا محصلة ألوان من سوء الفهم.

وأول ما يقال عن ترجمات إليوت إلى العربية هو أنها قليلة لا تتناسب مع حجم إنتاجه فى الشعر، والنقد الأدبى والاجتماعى

، والفلسفى ، والمسرح الشعرى ، فضلا عن كتابات له تعد بالمئات (انظر **بيليوجرافيا دونالد جالوب** ، فيبر وفيبر ، لندن ، ١٩٦٩) ، لم تجمع فى كتب ، ولا نحسب أن المتشدقين باسمه من كتابنا قد وقعت لهم عليها عين ، أو دارت لهم بخلد .

وآفة هذا التناول المبتسر أنه يقدم صورة جزئية لإليوت ، ويغفل عما فى فكره من عوامل التطور والجدل والتركيب ؛ إذ رب جملة عابرة فى مقالة له تلقى ضوءا كاشفا على عقله ، أو رب رسالة منه إلى محرر أو صديق تعرفنا بجانب كان مجهولا ، أو رب حديث إذاعى يصوب النظرة إلى مسألة يكتنفها الغموض . إن أول الواجبات وأكثرها بدائية ـ وهو قراءته كاملا ـ واجب قد فات نقادنا ، ومن ثم آثروا الاقتصار على اليسير الذى يجدونه فى متناول اليد . وهذا المنهج لا ينفع ولا يشفع فى حالة أديب كانت كل كتاباته حوارا داخليا متصلا ، وسعيا إلى تجلية الأمور فى قلب بيئة فكرية شديدة التعقيد ، وكان فى كل كتاباته ـ مهما اختلفنا معه هنا أو هناك ـ نموذجا للأمانة الفكرية الفائقة ، ومثالا للسعى المنزه عن الغرض ، دون أن يلقى بالا لمغريات الشهرة أو المال أو السلطة .

نحن إذن لم نقرأ من إليوت إلا القليل . ونحن لم نترجم منه إلا قدرا أقل . وثالثة الأثافى أن هذا القليل الذى ترجمناه تكثر فيه الأخطاء ، وتتعاوره الأوهام ، وتنوشه من كل جانب آفات الجهل والقصور .

ولا شك أن ثمة استثناءات ينبغى التنويه بها على سبيل التخلية . ولكننا نجد لقاء كل نجاح فى ترجمة إليوت إلى العربية ألوانا عديدة من الفشل ، وأوجها من الخطأ لم ينبه إليها أحد ، وكانت وبيلة الأثر على شعرائنا وأدبائنا الذين يعتمدون على مثل هذه الترجمات .

وفيما يلى **أقدم قائمة بما ترجم من إليوت إلى العربية** ، لا تدعى استقصاء ، ولكنها تغطى أغلب الموجود . ولمن شاء الاستزادة أن يرجع إلى عملين ببليوجرافيين سابقين هما :

Donald Gallup, T.S. Eliot: A Bibliography, Faber and Faber; London, 1969; p. 263.

Muhammad Abdul-Hai, «A Bibliography of Arabic Translations of English and American Poetry 1830-1970», Journal of Arabic Literature E. J. Brl, Leiden, Vol. VII, 1976, pp. 129-130, 148.

شعر

ـ فى كتاب «**ت . س . إليوت : قصائد**» (بيروت ، ١٩٥٨) اشترك أدونيس (**على أحمد سعيد**) ، **ومنيربشور** ، **وبلند الحيدرى** ، **ودزموند ستيوارت** ، **ويوسف الخال** فى ترجمة قصائد «**الأرض الخراب**» ، «**أربعاء الرماد**» ، «**أغنية العاشق بروفروك**» ، «**الرجال الجوف**» ، كما ترجم **إبراهيم شكر الله** مسرحية «**مقتلة فى الكاتدرائية**» .

ـ قصيدة «**أغنية العاشق ج . ألفرد بروفروك**» : ترجمها بلند الحيدرى ودزموند ستيوارت (مجلة «الأديب» ، بيروت ، أغسطس ١٩٥٥ ، ص ١٣ ـ ١٤) .

وترجمها الدكتور **لويس عوض** فى مجلة «الكاتب» (يوليو ١٩٦١) .

وترجمها **محمد عبد الحى** (مستعينا ـ فيما يقول ـ بترجمة غير منشورة لفتحى فضل) فى صحيفة «الخرطوم» (الخرطوم ، مارس ١٩٦٧ ، ص ٤٥ ـ ٤٨) .

وترجمها **صلاح عبد الصبور** («قراءة جديدة لشعر إليوت» ، مجلة «المجلة» ، فبراير ١٩٧١) . وللترجمة مقدمة جيدة رجع فيها المترجم إلى كتاب ب . سذام «**مرشد الدارس إلى قصائد ت . س . إليوت المختارة**» (فيبر وفيبر ، لندن ، ١٩٦٨) وغيره .

ـ قصيدة «**مستر أبو لناكس**» : ترجمت فى كتاب «مائة قصيدة من روائع الشعر الحديث» ، اختارها سلدن رودمان ، ترجمة نادية إلياس وسليمان العيسى ، مراجعة زهير مصطفى (مطابع وزارة الثقافة والإرشاد القومى ، دمشق ، ١٩٦٦) . **ويحوى نفس الكتاب ترجمة** لأولى «الجوقات من الصخرة» ، **كما يحوى قصيدة لهنرى ريد عنوانها** «شارد هويتلو» هى محاكاة ساخرة لأسلوب إليوت .

ـ قصيدة «**الأرض الخراب**» : ترجمها الدكتور لويس عوض فى مجلة «الكاتب» (يناير ١٩٦٢) . يقول «مستلقيا على ظهرى» والصواب : «مستلقية على ظهرى» ، حيث إن الحديث عن إحدى بنات التاميز ممن أغوين .

وهناك تعليق على ترجمة لويس عوض هذه ، مع مقارنتها بترجمات أخرى ، فى مقالة لأنيس توفيق بمجلة «الأدب» (أكتوبر ١٩٦٣) .

وترجم الدكتور **عادل سلامة** طرفا من القسم الخامس من القصيدة مع مقدمة تحت عنوان «ت . س . إليوت : هل آن الأوان لإعادة تقييمه ؟» (مجلة «الهلال» ، يولية ١٩٧٧) . يترجم باليه سترقنسكى Sacre du Printemps إلى «قدسية الربيع» والأدق : «طقوس الربيع» ، حيث إن موضوع الباليه هو الطقوس الوثنية التى كان الفلاحون فى روسيا قديما يستقبلون بها مقدم الربيع .

وترجم عبد الله البشير القصيدة فى عددين من جريدة «الأهرام» (١٩٧٨/٥/٢٠ و ١٩٧٨/٥/٢٧) مع مقدمة قصيرة عن أثرها على الأدب العربى نعرف منها أن «الكاتب المسرحى الدكتور سميرسرحان اتخذ من موضوعها مادة لمسرحية «الملك يبحث عن وظيفة» !

وقد علق نصر الدين عبد اللطيف على هذه الترجمة فى مقالة له عنوانها «على أطلال الثقافة الأوربية ، لماذا ؟» (مجلة «الهلال» ، يولية ١٩٧٨) وأعاد نشرها فى كتاب «الناس والعصر» (كتاب الهلال ، ديسمبر ١٩٧٩) .

ـ قصيدة «الرجال الجوف» : ترجمها الدكتور عبد الغفار مكاوى فى مجلة «الثقافة» (١٥ ديسمبر ١٩٥٢ ، ص ١٧) .

وترجمها الدكتور لويس عوض فى مجلة «الكاتب» (مايو ١٩٦١) .

وترجمها محمد عبد الحى تحت عنوان «الفارغون» فى «الرأى العام» (الخرطوم ، ٢٥ مايو ١٩٦٤ ، ص ٤) .

ـ قصيدة «أربعاء الرماد» . ترجمها منير بشور فى مجلة «شعر» (بيروت ، ربيع ١٩٥٧ ، ص ٥١ ـ ٦٦) .

وترجمها الدكتور لويس عوض فى مجلة «الكاتب» (يونيو ١٩٦١) .

ـ قصيدة «رحلة المجوس» : ترجمها بدر شاكر السياب فى كتابه «مختارات من الشعر العالمى الحديث» (بغداد ، ١٩٥٥) .

ـ قصيدة «مارينا» : ترجمها عبد العزيز صفوت فى «الرأى العام» (الخرطوم ، ٢٢ سبتمبر ١٩٦٢ ، ص ٥) .

ـ «أربع رباعيات» : ترجمها توفيق صايغ فى مجلة «أصوات» (لندن) بالترتيب التالى : «بيرنت نورتون» (السنة الأولى ، العدد الرابع ، ١٩٦١ ، ص ٦٩ ـ ٧٦) . «إيست كوكر» (السنة الثانية ، العدد الخامس ، ١٩٦٢ ، ص ٤٠ ـ ٤٩) . «دراى سالفجز» (السنة الثانية ، العدد السادس ، ١٩٦٢ ، ص ٦٠ ـ ٦٩) . «ليتل جيدنج» (السنة الثانية ، العدد السابع ، ١٩٦٢ ، ص ٦٨ ـ ٧٨) .

ويذكر الدكتور عبد الواحد لؤلؤة أن توفيق صايغ قد جمع هذه الترجمات ، مع مقدمة وافية ، فى كتاب صدر قبل وفاته فى ١٩٧١ . ولم أتمكن من الاطلاع على هذا الكتاب .

وترجم إبراهيم شكر الله «نورتون المحترقة» فى مجلة «الآداب» (بيروت ، مايو ١٩٥٥) .

ـ قصيدة «إلى الهنود الذين ماتوا فى أفريقيا» : ترجمها وقدم لها بدر توفيق فى مجلة «الدوحة» (قطر ، أكتوبر ١٩٧٩) .

نقد

ـ فى كتاب «مختارات من النقد الأدبى المعاصر» (مكتبة الأنجلو المصرية ، المقدمة مؤرخة ١٩٥١) ترجم الدكتور رشاد رشدى مقالة «التقاليد والنبوغ الفردى» ومقتطفات من مقالتى «مهمة النقد» و«شكسبير ورواقية سنيكا» (تحت عنوان «الفلسفة والشعر») ، وهو عنوان أضافه جون هيوارد الذى حرر مختارات من نقد إليوت ، وزودها بعناوين من عنده ، فى كتاب «نثر مختار») .

ـ وترجم صلاح عبد الصبور «مختارات معاصرة فى فهم الشعر ونقده» ترجمة جميلة مع مقدمة (مجلة «المجلة» ، مايو ١٩٦٣) حيث نقل (عن كتاب جون هيوارد أيضا) مقتطفات عن «الشعر والفلسفة» و«الشعر والمسرح» و«تجربة القصيدة» . يقول فى مقدمته إن إليوت نظر فى التراث الانجليزى «فأعجبه ملتون وبليك ودن وبروك فضلا عن شكسبير ، ولم يعجبه بوب وسوينبرن» . من قال هذا ؟ وأين قرأ عبد الصبور أن إليوت معجب بروبرت بروك ، وغير معجب ببوب ؟

ـ وترجمت الدكتورة لطيفة الزيات لإليوت «مقالات فى النقد الأدبى» (مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦٤) حيث نقلت «التقاليد والموهبة الفردية» و«مهمة النقد» و«الشعر والدراما» و«أصوات الشعر الثلاثة» وغيرها . وترجمتها ـ على العموم ـ طيبة ، وإن أغفلت بضع سطور وعبارات .

ومن مقالات إليوت المترجمة :

ـ «التقاليد والموهبة الفردية» : ترجمها الدكتور منح خورى ، ولم أتمكن من الاطلاع عليها .

وترجمها ترجمة ممتازة ، مع مقدمة وجيزة ، الدكتور محمد مصطفى بدوى فى عددين من مجلة «الأدب» (مايو ١٩٥٦ ويونية ١٩٥٦) .

ـ «وظيفة النقد» : ترجمها الدكتور إبراهيم حمادة فى مجلة «الفيصل» السعودية (سبتمبر/أكتوبر ١٩٧٨) . وهو يرسم اسم Remy de Gourmont بالتاء فى العربية ، والصواب حذفها .

ـ «وظيفة النقد الأدبى» (وهو نتفة من كتاب «جدوى الشعر وجدوى النقد» لا تحمل هذا العنوان فى الأصل) ترجمها الدكتور مصطفى بدوى فى مجلة «المجلة» (أكتوبر ١٩٥٧) .

ـ «الشعر والدراما» : ترجمها ملخصة الدكتور محمود السمرة فى كتابه «مقالات فى النقد الأدبى» (درا الثقافة ، بيروت) .

ـ وترجم الدكتور شكرى محمد عياد ، بمراجعة عثمان نويه ، «ملاحظات نحو تعريف الثقافة» (المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر) ترجمة رائعة ، مع مقدمة اشتد فيها فى نقد آراء إليوت . وقد أصدر إليوت طبعة جديدة من كتابه (١٩٦٢) بها تصدير جديد وهامش مضاف ، فعسى شكرى عياد أن يضيفهما إلى ترجمته إذا أعيد طبعها .

ـ ومن المقابلات مع إليوت مقابلة أجراها دونالد هول عام ١٩٥٩ ونشرت فى مجلة «باريس رفيو» ، وقد ترجمتها مجلة «حوار» (بيروت) فى عددها الأول ١٩٦٢ .

ـ وكذلك مقابلة أجراها معه توم جرينويل ونشرت فى مجلة «كتب وكتاب» (يناير ١٩٦٣) ، وقد ترجمها محمد عبد الله الشفقى ـ وهو من خيرة مترجمينا ـ فى مجلة «الشعر» (فبراير ١٩٦٥) . ترجم عنوان قصيدة إليوت Triumphal March إلى «مارس المنتصر» ، والصواب «مسيرة النصر» .

مسرحيات

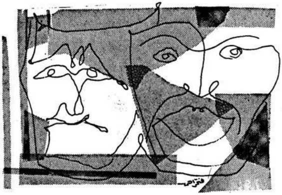
- ترجم أمين سلامة ، بمراجعة الدكتور جمال الدين الرمادى ، مسرحية «**حفلة كوكتيل**» (الدار القومية للطباعة والنشر) ، وقدم لها المراجع بمقدمة جاهلة ذكر فيها أن إليوت أعد رسالة جامعية عن الناقد الكبير «برادلى» مؤلف الكتاب الذائع الصيت «**الدراما الشكسبيرية**» . وهذا خلط بين أخوين : **أندرو سيسل برادلى** (١٨٥١ - ١٩٣٥) مؤلف «**المأساة الشكسبيرية** و**فرانسيس هربرت برادلى** (١٨٤٦ - ١٩٢٤) الفيلسوف المثالى الذى أعد إليوت عنه رسالة الدكتوراه .

كذلك نقرأ فى نفس المقدمة أن فى «الأرض الخراب» «إشارات وتضمينات من هربرت سبنسر ، ووليم شكسبير..» أى هربرت سبنسر هذا ؟ إنما الإشارات إلى الشاعر إدموند سبنسر ، وذلك فى مثل قول إليوت «فيا نهر التيمز الرقيق ، هلا تهاديت حتى أنتهى من أنشودتى» .

وقد ذكر الرمادى فى مقدمته أنه قد سبق له منذ عدة سنوات أن لخص المسرحية «فى إحدى الصحف اليومية السيارة» ، ولم يقع لى هذا التلخيص .

وقد أتانى - ولا أدرى مدى صحة ذلك - أن البرنامج الثانى من إذاعة القاهرة قدم مسرحيتى «رجل الدولة المتقاعد» بترجمة الدكتور عادل سلامة ، و«الكاتب موضع السر» بترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد .

وقد أعلنت سلسلة «من المسرح العالمى» التى تصدر عن وزارة الإعلام بالكويت أنها ستصدر «**جريمة قتل فى كاتدرائية**» و«**حفلة كوكتيل**» من ترجمة **صلاح عبد الصبور** .



ترجمات لما كتب عن إليوت

كتب

- ترجم الدكتور **عبد الرحمن ياغى** كتاب ليونارد أنجر «**ت . س . إليوت**» (المكتبة الأهلية ، بيروت ، ١٩٦١) . ومن الملاحظات على ترجمته :

- يذكر أن The Egoist صحيفة ، والأدق أنها مجلة .

- يقول إن إليوت ألقى محاضرات فى هارفرد ١٩٣٢ - ١٩٣٣ «عن تشارلز إليوت نورتون» ، والصواب أنها محاضرات أنشئت فى ذكرى نورتون ، ولكنها ليست عنه ، إذ المحاضرات المذكورة هى التى جمعها إليوت فى كتابه «جدوى الشعر وجدوى النقد» .

- يترجم عنوان قصيدة إليوت Spleen إلى «الضغينة» ، وهى ترجمة حرفية ، وإنما المقصود «كآبة» ، كما يعرف قارئو بودلير وغيره .

- يذكر عنوان القصيدة La Figlia che Piange دون ترجمة ، وترجمته «الفتاة الباكية» .

- يستخدم ضمير المذكر فى الحديث عن آيفى (فى مسرحية «اجتماع شمل الأسرة») وآيفى امرأة لا رجل .

- يترجم Abroken Spring in a Factory yard إلى «النافورة المكسرة فى ساحة معمل» وصوابها «نابض (زنبرك) مكسور فى فناء مصنع» .

- يترجم (من قصيدة «مقدمات») gathering fuel in vacant lots إلى «يجمعن الحطب فى أكوام مفرغة» ، وصوابها «يجمعن الوقود فى خرابات خالية» .

- يترجم Ariel Poems إلى «قصائد نيسان» ، وهى ترجمة عجيبة لا تفسير لها إلا أن يكون قد قرأ كلمة Ariel - سهوا أو نتيجة خطأ مطبعى - على أنها April (أبريل أو نيسان) .

- يترجم The Dry Salvages إلى «أنواع الانقاذ الجافة» و Little Gidding إلى «الدوار الخفيف» . وسلف القول إنه ينبغى ترجمتها كما هما . أضف إلى ذلك أنه ليس فى الانجليزية كلمة Gidding هذه التى يظنها تعنى «دوار» ، وإنما هناك كلمة Giddiness

- يترجم (من مقالة إليوت : «الشعراء الميتافيزيقيون») : «إن مدنيتنا لتتفهم Comprehends الكثير من التنوع» ، والصواب : تستوعب ، أو تشتمل على .

- يترجم objective correlative إلى «مراعاة النظير» . والأدق : المعادل الموضوعى ، أو التراسل الموضوعى ، أو التبادل الموضوعى .

- وترجم الدكتور **إحسان عباس** كتاب الناقد الأمريكى **ف . ماثيسين** «**ما حققه ت . س . إليوت**» **تحت عنوان**

«ت . س . إليوت الشاعر الناقد» (المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ، ١٩٦٥) . ونلاحظ عليه أنه :

– يترجم The Boston Evening Trascript إلى «وثيقة أمسية ببوسطن» ، وصوابها «البوسطن إيفننج ترانسكربت» ، وهو اسم صحيفة أمريكية .

– يترجم Hysteria إلى «هلاس» ، وصوابها «هيستريا» ، وإنما الهلاس هو الـ hallucination

– يترجم Ara vos prec (وهو مقتطف من دانتى) إلى «لذا أناشدك» ، والأدق : «الآن أضرع إليك» .

– يرسم اسم الشاعر الميتافيزيقى الإنجليزى Henry Vanghan «فونمان» ، وصواب نطقه : هنرى فون .

– يترجم عنوان مسرحية جون وبستر The white Devil إلى «الشيطان الأبيض» ، وصوابه «الشيطانة البيضاء» .

– يرسم اسم الناقد الفرنسى Charles Maurras : «موراس» ، وصواب نطقه حذف السين .

– يترجم عنوان مقالة إليوت The Idea of a Literary Review إلى فكرة المراجعة الأدبية» ، وصوابها «فكرة المجلة الأدبية» .

– يذكر «الآنسة هيلين سلنجسى العمة العانس وبنت عمها هاريت» . وهذا خلط بين قصيدتين مختلفتين : «العمة هيلين» و«ابنة العم نانسى» . فليست هاريت ابنة عم هيلين ، وما التقتا قط إلا على صفحات ديوان إليوت الأول «بروفروك وملاحظات أخرى» .

– يكتب عبارة «رعاع Breughelesque على نحو راعب» دون ترجمة ، والمقصود رعاع كأولئك الذين رسمهم المصور بيتر بروبجل ، من فنانى الأراضى المنخفضة فى القرن السادس عشر .

– يسمى الشاعر والمتصوف الأسبانى St. John of the Cross «يوحنا الحبيب» ، وصوابه «القديس يوحنا الصليب» .

– يورد عبارة دانتى فى «الكوميديا الإلهية» La sua voluntade è nostra pace دون ترجمة ، وترجمتها «فى إرادته سلامنا» .

– يترجم (من «سوينى فى نزاله») عبارة do a girl in إلى «كل رجل .. يريد مرة فى العمر أن يستولى على فتاة» ، وصوابها «يقتل» ، لا «يستولى» .

– يقول إن مسرحية «محاكمة قاض» من تأليف «اسبنسر» ، والصواب طبعا ستفن سبندر .

وينتهى كتاب ماتيسين ، كما ترجمه الدكتور إحسان عباس ، بفصل ملحق عن آخر ما أنتجه إليوت ، بقلم ل . باربر .

مقالات من مجلات

– **«ت . س . إليوت»** بقلم تشارلز وليمز ، **ترجمة يوسف عبد المسيح ثروة** (مجلة «الأديب» ، بيروت ، فبراير ١٩٥٧) . يترجم (من قصيدة «أغنية حب ج . ألفرد بروفروك») عبارة eternal footman إلى «الإنسان الحافى الخالد» ، وصوابها «الخادم الأبدى» . وهو يترجم عنوان قصيدة Rhapsody in a Windy Night إلى «فرحة فى ليلة عاصفة» وصوابها «رابسوديا فى ليلة عاصفة» ، والرابسوديا شكل من التأليف الموسيقى . كما يترجم (من قصيدة «مقدمات») عبارة vacant lots إلى «أكياس مثقوبة» ، وصوابها كما أسلفنا «خرابات خالية» ، كما يسمى «إلى لانسلوت أندروز» قصيدة ، والصواب أنها عنوان كتاب نقدى نشره إليوت فى ١٩٢٨ .

– **«ت . س . إليوت أو نهاية مدرسة أدبية»** لكارل شابيرو ، **ترجمة وتقديم فؤاد دوارة** (مجلة «المجلة» ، سبتمبر ١٩٦١) . يترجم (من قصيدة «مقدمات») عبارة Raising dingy shades in a thousand furnished rooms إلى «ترتفع ظلالهم الداكنة فى آلاف الحجرات المفروشة» وصوابها : «ترفع مصاريع لزجة / فى ألف غرفة مفروشة» ، فكلمة shades هنا تعنى «مصاريع النافذة الخشبية» ، لا «ظلال» . وهو يترجم (من قصيدة «رابسوديا فى ليلة عاصفة») a broken spring in a factory yard إلى «ربيع محطم فى فناء المصنع» ، وقد أسلفنا أن كلمة spring هنا تعنى «نابض» (زنبرك) . وهو كذلك يورد عنوان قصيدة إليوت Burbank with a faedeker دون ترجمة ، وترجمته «بيربانك بنسخة من دليل بديكر» ، كما يترجم عنوان قصيدة Gerontion إلى «حكم» ، وصوابها «جيرونتيون» أو «عجوز ضئيل» . يترجم عبارة Ar el Poems إلى «قصائد الهوائيات» ، وهى ترجمة عجيبة صوابها «قصائد إريل» ، وإريل هو ذلك الجنى اللطيف فى مسرحية شكسبير «العاصفة» .

يترجم عنوان كتاب فريزر The Golden Bough إلى «القوس الذهبى» ، وصوابه «الغصن الذهبى» ، ويترجم اسم المتصوفة الإنجليزية Juliana of Norwich إلى «جوليانا النرويجية» ، وهى ليست نرويجية ولا سويدية ، وإنما هى إنجليزية قح من مدينة نورويش .

– **«مزيد من الضوء على موقف إليوت»** (مجلة «المجلة» ، مارس ١٩٦٢) ، ترجمة وتقديم **فؤاد دوارة** ، ويتكون من مقالين : **«زمان إليوت ومكانه» لولتر آلن** ، و«خديعة مستر إليوت» للشاعر الاسترالى ماكجريجور – هيستى . وهو يرسم اسم الناقد الإنجليزى

«جراهام هيو» ، وصواب نطقه :جراهام Graham Hough هف ، ويرسم اسم Edwin Muir إدوين موير ، وصواب نطقه : ميور ، كما يستخدم ضمير المذكر فى الإشارة إلى الناقدة بابيت دوتش ، وهى امرأة لا رجل .

— «فى ذكرى الشاعر الراحل ت . س . إليوت» ، بقلم المحرر (غير مذكور اسمه) ، واسم المترجم غير مذكور أيضا (مجلة «الثقافة الأمريكية» ، دار المعارف ، صيف ١٩٦٥) .

— «هاملت والمعادل الموضوعى» ، بقلم موريس ويتز ، ترجمة الدكتور **إبراهيم حمادة** (مجلة «الفنون» ، مايو ١٩٨٠) . يرسم اسم Belforest بلفورست ، وصواب نطقه : بلفوريه .

— «ت . س . إليوت» ، بقلم ولتر جاكسون بيت ، ترجمة الدكتور **إبراهيم حمادة** (مجلة «الثقافة» ، فبراير ١٩٨١) . يرسم اسم الناقد والشاعر الإنجليزى T. E. Hulme تى . إى . هيولم ، وصواب نطقه : هيوم .

كتب تشتمل على فصول أو صفحات عن إليوت

— «**جائزة نوبل للآداب** : **دراسة عن الأدباء الفائزين**» ، نشرها وارين فرنش وولتركيد ، تعريب **إميل خليل بيدس** (دار الآفاق الجديدة ، بيروت) . به فصل عن «ت . س . إليوت» بقلم جيمس بيكر . يترجم عنوان ديوان Prufrock and other Observations إلى «بروفروك وقصائد أخرى» ، والأدق : «وملاحظات أخرى» . يترجم عنوان The Hollow Men «رجال بلا طائل» مرة ، و«رجال تافهون» مرة أخرى . فليختر إحداهما . يترجم Furies «فوريس» ، وترجمتها : ربات الغضب .

— «**مبادئ الفن**» ، تأليف روبين جورج كولنجوود ، ترجمة الدكتور **أحمد حمدى محمود** ، مراجعة **على أدهم** (الدار المصرية للتأليف والترجمة) . ينتهى بملاحظات عن إليوت . يتحدث المترجم عن «ديوان Sweeney » وليس لإليوت ديوان بهذا الاسم ، وإنما سوينى شخصية تظهر فى عدد من قصائده .

— «**الحياة والشاعر**» ، تأليف ستفن سبندر ، ترجمة الدكتور **مصطفى بدوى** ، مراجعة الدكتورة **سهير القلماوى** (مكتبة الأنجلو المصرية) .

هذا وقد ترجم مصطفى بدوى أيضا كتاب أ . أ . رتشاردز «**مبادئ النقد الأدبى**» ولكنه أغفل ترجمة كلمة — على شكل ملحق — عن شعر إليوت ، «وذلك لما تتضمنه من إشارات مفصلة لقصائد عدة لم تترجم حتى الآن إلى العربية » ولما كانت قد ترجمت الآن ، فإنه يرجى أن يضيف الملحق إلى أى طبعة قادمة من ترجمته .

— «**الدراما فى القرن العشرين**» ، تأليف بامبر جاسكوين ، ترجمة **محمد فتحى** ، مراجعة الدكتور **لويس عوض** (دار الكاتب للطباعة والنشر) . يرسم اسم دارس الكلاسيات Gilbert Murray «مورى» ، وصواب نطقه : «مرى» ، كما يؤرخ مسرحية «حفلة الكوكتيل» ١٩٤٠ ، والصواب ١٩٥٠ .

— «**التراث الأدبى الأمريكى**» ، **تأليف فان ويك بروكس وأوتو بيتمان** ، **ترجمة سالم خليل** (المؤسسة الأهلية للطباعة والنشر ، بيروت) .

— «**الأدب فى التراث الأمريكى**» ، تأليف ليون هوارد ، ترجمة الدكتور **محمد يس العيوطى** (مطبعة المعرفة) . يترجم (فى تعريف المعادل الموضوعى) كلمة Object على أنها «هدف» ، وصوابها «موضوع» . يتحدث عن «قصيدة جيمس وستون» «من طقوس الدين إلى قصص الحب» ، ولا قصيدة هناك أو رواية ، وإنما المقصود كتاب عالمة الأنثروبولوجيا جيسى ل . وستون «من الطقس إلى الرومانس» . ويترجم The Hollow Men إلى «المنافقون» (ما أشق هذه القصيدة — الشقية أصلا — بابتكارات مترجمينا !) .

— «**الأدب الأمريكى فى القرن العشرين**» ، تأليف ويلارد ثورب ، ترجمة **مصطفى حبيب** (مكتبة مصر) . يتحدث عن «أسطورة الملك الصياد التى أخذ بها إليوت عن جيسى وستون من قصيدته «من الطقوس إلى الرومانس» . ومرة أخرى ننبه أن الكتاب المذكور ليس قصيدة . ثم إن جيسى وستون امرأة لا رجل . يترجم Journey of the Magi إلى «رحلة ماجى» وصوابها «رحلة المجوس» . يترجم Animala إلى «الحيوان الصغير» ، وصوابه «الروح الصغيرة» . يقول إن سمعان (فى قصيدة «أغنية لسمعان») «يمسك الطفلة بين ذراعيه» . أى طفلة ؟ إنما المقصود هو المسيح الطفل . وهو يترجم On Poetry and Poets «الشعراء» ، وترجمتها الكاملة «فى الشعر والشعراء» . يترجم عنوان What is a classic إلى «من هو الكلاسيكى» ، والأدق «ما الأثر الكلاسى ؟» .

— «**تطور الفكر الأدبى الأمريكى فى القرن العشرين**» ، تأليف ألفريد كازن ، عرض وتلخيص **ماهر نسيم** (دار المعارف) . يسوق بيتا من قصيدة «جيرونتيون» ، زاعما أنه «من ملاحظات للكاتب ت . س . إيليوت فى كتابه» «الشيخوخة» عام ١٩٢٠ . وكتاب «الشيخوخة» المزعوم هذا ليس إلا قصيدة «جيرونتيون» التى تعنى — كما ذكرنا — «عجوز ضئيل» .

— «**الأدب الأمريكى ١٩١٠ — ١٩٦٠**» ، تحرير روبرت سبلر ، ترجمة **محمود محمود** (مكتبة النهضة المصرية) . به مقالة عن «الشعر واللغة» لنورمان هو لمزبيرسون ، وأخرى عن «**النقد الجديد**» **لديفد ديتشز** . **يؤرخ مقالة «الشعراء الميتافيزيقيون»** ١٩١٢ ، وأغلب الظن أنه خطأ مطبعى صوابه ١٩٢١ .

— «**النقد الأدبى ومدارسه الحديثة**» (فى الأصل : «الرؤيا المجنحة») تأليف ستانلى هايمن ، ج ١ ، ترجمة **دكتور إحسان عباس ودكتور محمد يوسف نجم** (دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٥٨) . به فصل عن «ت . س . إليوت والنقد الاتباعى» . يترجمان Thoughts after lambeth «أفكار على طريقة لامبث» .

والأفضل : «أفكار بعد مؤتمر لامبث» . إذ يخشى أن يظن القارئ لامبث اسم شخص . في حين أنه اسم المقر الرسمي لرؤساء أساقفة كانتربري .

— «**دراسات في النقد**» . تأليف آلن تيت . ترجمة الدكتور **عبد الرحمن ياغي** (مكتبة المعارف . بيروت . ١٩٦١) . به مقال عن قصيدة «أربعاء الرماد» .

— «**الشعر كيف نفهمه ونتذوقه**» . تأليف إليزابث درو . ترجمة الدكتور **محمد إبراهيم الشوش** . (مكتبة منيمنة . بيروت . ١٩٦١) . يضم ترجمة لقصيدة «رحلة المجوس» .

— «**الشعر**» . تأليف لويز بوجان . ترجمة **سلمى الخضراء الجيوسي** (دار الثقافة . بيروت . ١٩٦١) . يضم ترجمة لقصيدة «مارينا» . فضلا عن قصيدة لأودن عنوانها «إلى إليوت بمناسبة عيد ميلاده الستين» .

— «**المسرحية الأمريكية الحديثة**» . تأليف آلان داونر . ترجمة الدكتور **عبد الرحمن ياغي** (المكتبة الأهلية . بيروت . ١٩٦١) .

— «**الأديب وصناعته**» . تحرير روي كاودن . ترجمة **جبرا إبراهيم جبرا** (مكتبة منيمنة . بيروت . ١٩٦٢) . به مقتطفات من قصيدتي «أربعاء الرماد» و«لتل جدنج» .

— «**شعراء المدرسة الحديثة**» . تأليف م . ل . روز نتال . ترجمة **جميل الحسيني** . مراجعة **الدكتور موسى الخوري** (المكتبة الأهلية . بيروت . ١٩٦٣) . به فصل عن «ت . س . إليوت والإحساس المزعزع» . يترجم (من قصيدة «بيرنت نورتون») footfalls echo in the memory إلى «كرات القدم يتردد صداها في الذاكرة» . وصوابها «وقع الأقدام يتردد صداه في الذاكرة» . ولعل المترجم قد قرأ footfalls (وقع أقدام) على أنها footballs (كرات قدم) .

— «**المسرحية من إبسن إلى إليوت**» . تأليف ريموند وليمز . ترجمة الدكتور **فايز إسكندر** (المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر . ١٩٦٣) . به فصل عن «ت . س . إليوت» . في ترجمته لقصيدة «صورة سيدة» يكتب : «أما عرفتم ؟ إنكم لستم بأكفاء !» وصوابها : «أفكنت تعلم ذلك ؟ إنك لست بالأعمى !» . حيث المخاطب مفرد . والحديث يدور بين السيدة وزائرها دون ثالث .

— «**فكرة المسرح**» . تأليف فرنسيس فرجسون . ترجمة **جلال العشري** . مراجعة **دريني خشبة** (دار النهضة العربية . ١٩٦٤) . به قسم عن مسرحية «جريمة قتل في الكاتدرائية» . يذكر أنشودة «**الدييس إيراي**» Dies Irae **وترجمتها** : «**يوم الغضب**» (أو : يوم الحساب) وهي ترنيمة في الصلاة الكاثوليكية .

— «**المسرح الحديث**» . تأليف إريك بنتلي . ترجمة **محمد عزيز رفعت** . مراجعة **أحمد رشدي صالح** (المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر . ١٩٦٥) .

— «**مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق**» (في الأصل : «مداخل نقدية إلى الأدب») تأليف ديفد ديتشس . ترجمة الدكتور **محمد يوسف نجم** . مراجعة الدكتور **إحسان عباس** (دار صادر . بيروت . ١٩٦٧) . به ترجمة لمقالة إليوت عن «سونبرن شاعرا» . يذكر اسم قصيدة سونبرن Laus Veneris بلا ترجمة . وترجمته «في مدح ڤينوس» . يورد قصيدة قصيرة من شلي بالإنجليزية دون ترجمة . مع أنه يترجم غيرها من الشواهد الشعرية .

— «**موجز تاريخ النقد الأدبي**» . **تأليف فيرنون هول** . ترجمة الدكتور **محمود شكري مصطفى وعبد الرحيم جبر** (دار النجاح . بيروت . ١٩٧١) . به فصل عن «ت . س . إليوت» .

— «**اللامنتمي**» . تأليف كولن ولسون . ترجمة **أنيس زكي حسن** (دار الآداب . بيروت . ١٩٦٩) . يؤرخ قصيدة «أربعاء الرماد» : ١٩٣٣ . وصوابها ١٩٣٠ .

— «**سقوط الحضارة**» . تأليف كولن ولسون . ترجمة **أنيس زكي حسن** (دار الآداب . بيروت . الطبعة الثانية ١٩٧١) . يترجم (من «سويني في نزاله») عبارة That's all the facts when you come to brass tacks إلى «هذه هي كل الحقائق حين تأتي إلى المسامير النحاسية» . وصوابها : «تلك هي كل الحقائق إن أردت الأساسيات» .

— «**المعقول واللامعقول في الأدب الحديث**» . تأليف كولن ولسون . ترجمة **أنيس زكي حسن** (دار الآداب . بيروت . الطبعة الثانية ١٩٧٢) . يترجم (من قصيدة «صورة سيدة») :

I feel like one who smiles, and turning shall remark suddenly, his expression in glass.

إلى «أشعر وكأنني مثل ذلك الذي يبتسم / ويلتفت معلقا فجأة / ملقيا بالتعبير في قدح» . أي جهل ! إنما المراد طبعا :

وأحس كمن يبتسم . حتى إذا هو استدار لاحظ
بغتة . تعبير وجهه في مرآة .

— «**ما بعد اللامنتمي**» . تأليف كولن ولسون . ترجمة **يوسف شرورو وعمر يمق** (دار الآداب . بيروت . الطبعة الثالثة ١٩٧٢) . يترجمان الأبيات التي أوردناها أعلاه من «سويني في نزاله» ولكن بدلا من أن يجعلا brass tacks (الأساسيات) تعني «المسامير النحاسية» . كما صنع أنيس زكي حسن . يجعلانها تعني «المسامير في النعوش» . غفر الله لأصدقائنا من مترجمي بيروت !

— «**الشعر والصوفية**» . تأليف كولن ولسون . ترجمة **عمر الديراوي** (دار الآداب . بيروت . ١٩٧٢) . يسوق أبياتا من إليوت

ــ «**قلعة آكسل**» . تأليف إدموند ولسون . ترجمة **جبرا إبراهيم جبرا** (المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت . الطبعة الثانية ١٩٧٩) . يضم فصلا عن «تى . إس . إليوت» . ترجمة جيدة . يسوق عنوان قصيدة إليوت Lune de Mile دون ترجمة . وترجمته : «شهر العسل» . يسمى قصيدة فرجيل «الجورجيات» . وترجمتها «الزراعيات» .

٣ ــ أثر إليوت على نقدنا

يرتبط اسم إليوت فى كثير من الأذهان عندنا ــ إن صوابا أو خطأ ــ بالاتجاه الجمالى الذى يميل إلى فصل الفن عن الحياة . ويعلى من شأن الشكل على حساب المضمون . بل يعد ممثلا لاتجاه الفن للفن . مع أن إليوت جهر ــ بوضوح ــ بأن هذا المذهب مخطىء خطأ المذاهب التى تخضع الفن للسياسه . أو للدين . أو للأخلاق .

وأقرب نقادنا إلى النزعة الجمالية . أو فلنقل أكثرهم التفاتا إلى الجوانب الشكلية من الأعمال المدروسة . هم ــ على أنحاء مختلفة : الدكاترة زكى نجيب محمود . ورشاد رشدى . ومصطفى ناصف . ولطفى عبد البديع . وعبد العزيز الدسوقى .

وأجهر هؤلاء النقاد صوتا هو رشاد رشدى الذى ارتبط اسمه بإليوت . والذى يعد كتابه «ما هو الأدب» (مكتبة الأنجلو ــ المصرية . ١٩٦٠) مانفستو «النقد الجديد» فى بلادنا . والمعارك التى أثارها هذا الكتاب . والقضايا التى فجرها . لا تتناسب مع قيمته . دع عنك حجمه (أقل من مائة صفحة من القطع الصغير) . فعليه تتلمذت أجيال كاملة من خريجى أقسام اللغة الإنجليزية فى جامعاتنا . ومن معطفه خرج تلامذة من طراز محمد عنانى . وسمير سرحان . وعبد العزيز حمودة و وفاروق عبد الوهاب . قبل أن يشقوا لأنفسهم دروبا مستقلة ..

وقد تعرض كتاب **رشاد رشدى** فور صدوره لنقد جاء من ثلاثة نقاد كبار هم الدكاترة محمد مندور . وعبد القادر القط . ومحمد غنيمى هلال .

محمد مندور (فى مقالته المسماة «**هل عاد رشاد رشدى إلى الرشد**؟» وغيرها . أكد أهمية المضمون . وإن لم يهمل الشكل . بل ذكر أنه بدأ حياته متأثرا بالنقد الانطباعى التذوقى كما درسه فى أصوله الفرنسية . وزاد فذكر أن لمذهب «الفن للفن» ــ بمعناه السليم ــ مكانا فى الأدب . لأنه يؤكد القيم الجمالية التى تثرى الحياة وترققها . ولأنه رد فعل صحى ضد النزعة المادية التى اقترنت بظهور البورجوازية وتقدم الرأسمالية فى أواخر القرن الماضى .

وعبد القادر القط رد على رشاد رشدى بثلاث مقالات قيمة : «**رأى فى كتاب ما هو الأدب**؟» (جريدة «المساء» . ٢٣ مايو ١٩٦٠) . «**النقد الجديد ليس المذهب الأوحد**» (جريدة «المساء» ٦ يونيه ١٩٦٠) . «**قضايا أدبية**» (مجلة «الشهر» . مارس ١٩٦١) .

وقد أعيد طبعها كلها فى كتابه «قضايا ومواقف» (الهيئة العامة للتأليف والنشر . ١٩٧١) .

ذهب القط إلى أن اعتبار العمل الفنى وحدة متكاملة لا تتجزأ لها كيانها الخاص «**دعوة صحيحة فى جوهرها**» ولكنه أخذ على رشاد رشدى تجاهله للمضمون . ولصلة العمل بعصره . كما رد على عبد اللطيف الجمال ــ أحد تلامذة رشاد رشدى ــ ردا هادئا مقنعا .

أما **محمد غنيمى هلال** فقد كتب مقالا عنوانه «**ما الأدب فى نقد ت . س . إليوت والنقد العالمى**؟» (مجلة «المجلة» . يولية ١٩٦٠) . أعيد طبعه فيما بعد فى كتابه «فى النقد التطبيقى والمقارن» (دار نهضة مصر للطبع والنشر) . ومقال غنيمى هلال بالغ الأهمية لأنه يبين أن رشاد رشدى . فى معالجته لإليوت . قد حفظ شيئا وغابت عنه أشياء . لقد ساق منه افكارا دون ان يربطها بملابساتها التاريخية . وبارائه هو نفسه بعد أن تطور . إن رشاد رشدى لا يقدم إلا وجها واحدا من أوجه إليوت ــ هو جماليته الباكرة ــ ويتناسى أن مؤلف «الغابة المقدسة» و«مقالات مختارة» ــ حيث تجد نقده الباكر ــ هو أيضا مؤلف «جدوى الشعر وجدوى النقد» و«وراء آلهة غريبة» و«ملاحظات نحو تعريف الثقافة» . حيث يبرز البعد الأخلاقى والاجتماعى والدينى . وتتدرج القيم الجمالية فى سياق من القيم أوسع وأخطر . وقد رد غنيمى هلال أفكار إليوت هذه إلى أصولها عند فلوبير وريمى دى جورمون وباوند وغيرهم . مرتئيا ــ بخالفه الصواب ــ أن ذلك لا يتحيف من أصالته . وأثبت أن إليوت لا يقطع الصلة بين شخصية الكاتب وإنتاجه . ولا بين الكاتب والعصر .

على أن غنيمى هلال قد وهم حين ذكر مقالة إليوت بالفرنسية عن «القصة الإنجليزية المعاصرة» (١٩٢٧) فظن أن إليوت يتكلم فيها عن جيمس جويس . مع أن المقصود هو هنرى جيمس . كذلك وهم حين ظن أن الشاعر الفرنسى جول لافورج قد ألف مسرحية عن «هملت» فإنما «هملت» لافورج حكاية نثرية ترد فى كتابه المسمى Moralités Legendaires (١٨٨٧) .

ونعود فنقول إن رشاد رشدى ــ مهما يكن من تحفظاتنا عليه ــ قد أسدى للنقد الأدبى يدا حين أكد استقلال الفن عن الغايات الخارجية . واصطنع التحليل والمقارنة أداتين نقديتين . وصوّب ألوان السرف التى اندفع إليها دعاة الواقعية والالتزام بعد تعاظم مد الواقعية الاشتراكية فى منتصف الخمسينيات . وهو ما تجد فى نقد عبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم (وقد كررا ضد إليوت التهم المكرورة : رجعى . ضد التقدم . إلخ ..) أمثلة له .

كذلك كان من **الآثار الطيبة لانتشار آراء إليوت أن بدأ الأدباء والقراء يفطنون إلى أهمية الموروث . وضرورة الرجوع إلى الجذور . واتصال حاضر الأدب بماضيه** . واتخذ ذلك صورا شتى (لم يكن إليوت . بطبيعة الحال . هو الدافع الوحيد إليها . وإنما كان جزءا من مناخ فكرى عام) فرأينا أدونيس ينشر فى مجلة «شعر» (بيروت)

مختارات من الشعر العربي جمعها فيما بعد فى «ديوان الشعر العربي» . وفى مجلة «أدب» (بيروت) نشر مختارات من النثر تحت عنوان «الماضى المعاصر» (مقتطفات من «الإشارات الإلهية» للتوحيدى . و«الغربة الغربية» للسهروردى . إلخ ...) وكأنما يضع موضع التطبيق ما دعا إليه إليوت من أن نعى لا الحاضر فحسب . وإنما اللحظة الحاضرة من الماضى .

كذلك أصدرت شركة خياط للكتب والنشر (بيروت) «**موسوعة الشعر العربى**» (١٩٧٠) التى اختارها وشرحها وقدم لها مطاع صفدى وإيلى حاوى . وقام بمراجعتها الدكتور خليل حاوى . وهى تشتمل على مختارات جيدة مع مقدمات بنظرة معاصرة . وشروح تبعد عن الحوشى والغريب .

وأصدر صلاح عبد الصبور كتابا جميلا ـ على وجازته ـ هو «**قراءة جديدة لشعرنا القديم**» (دار الكاتب العربى للطباعة والنشر . ١٩٦٨) . ويحمل الفصل الأول من هذا الكتاب عنوانا إليوتيا هو «ما جدوى الشعر؟» وفيه تتجاور ـ بل تتحاور ـ الأصالة والمعاصرة .

على أن الأمر لم يخل ـ شأن الطبيعة البشرية فى كل مكان ـ من أدعياء اتخذوا من آراء إليوت طريقا إلى الشهرة . وسلما إلى جذب الأنظار . وأداة للاستعلاء . فعبد المنعم الحفنى مثلا ـ ونحن لا نعرف له رصيدا نقديا ولا إبداعيا ـ وضع كتابا عنوانه «تيارات ومذاهب فنية وأدبية جديدة» (مطبعة الدار المصرية) جال فيه فوق رقعة واسعة ـ دون تعمق لأى من جوانبها ـ ناثرا فى ثناياه أفكار إليوتية . مفصولة عن سياقها . وكأنما هى من اكتشافه الشخصى :

«الأدب والفن عالمان قائمان بذاتهما» ص ٣٦ .
«الأدب أو الفن موضوعيان وليسا ذاتيين» ص ٤٢ .
«وإذن فالفن ليس تعبيرا .. وهو ليس تعبيرا عن الشخصية .. لكنه هروب من الشخصية» ص ٤٨ .

٤ ـ أثر إليوت على شعرنا

هذا مبحث مترامى الأطراف . واسع الجنبات . لا يمكن أن تفى به هذه المقالة . وقد تناوله من قبل باحثون ونقاد يخلق بنا أن نستعرض آراءهم هنا قبل أن نقول قولتنا .

فالدكتور **محمد مصطفى بدوى** قد حرر كتابا عنوانه :

M.M. Badawi. An Anthology of Modern Arabic Verse Oxford University Press. 1970.

وكتب له مقدمة . بالإنجليزية . يقول فيها :

«ومن العوامل الأخرى التى أعانت على استنزال الرومانسية عن عرشها ذلك الاهتمام العميق الذى أبداه بعض الشعراء العرب الشبان الرواد ـ وخاصة الشاعر العراقى السياب ، والشاعر المصرى عبد الصبور ـ بالشعر الإنجليزى الحديث ، وخاصة شعر ت . س . إليوت . ثمة أصداء كثيرة من شعر إليوت لدى عبد الصبور ، كما أن تأثير كل من إليوت وإديث سيتول واضح بوفرة فى بناء شعر السياب وأسلوبه . واستخدام إليوت للأسطورة ينعكس أيضا على الشعر اللبنانى . وإذا استثنينا شكسبير ، فإنه قل من الشعراء الإنجليز ـ فى الحقيقة ـ من نال ما يناله إليوت من شهرة بين جمهرة القراء العرب . إن رد فعل إليوت إزاء تحدد آفاق الرومانسيين ، أسلوبا ومادة على السواء . ما كان يمكنه إلا أن يؤثر فى كثير من أفراد الجيل الشاب من الشعراء العرب ، ممن قاموا برد فعل على البساطة الزائفة والشاعرية المسكرة لبعض الشعر الرومانسى ، وذلك فى سبيل أسلوب خصب لا تعوزه الشدة ، ويكثر من استخدام الإلماعات وكذلك ، عرضا ، الرموز .

وتأثير إليوت بخاصة ، والشعر الغربى الحديث بعامة . يتجلى على نحو آخر هو ـ بالتحديد ـ تلك الحرية الأكبر فى تناول الشكل والعروض» .

وفى كتاب آخر بالإنجليزية للدكتور **محمد مصطفى بدوى** هو :

M.M. Badawi. A Critical Irtioduction to Modern Arabic Poetry. Combridge University Press. 1975.

إشارات أخرى إلى هذا الموضوع .

ولجبرا إبراهيم جبرا محاضرة ، بالإنجليزية ، ألقاها فى خمس جامعات بريطانية هى : أوكسفورد ، وكمبردج ، ومانشستر ، ودرام ، ولندن (١٩٦٨) ثم نشرت فى «صحيفة الأدب العربى» :

Jabra Ibrahim Jabra. «Modern Arabic Literature and the west». Journal of Arabic Litcrature Vol. II. E.J. Brill, Leiden. 1971.

يقول جبرا هنا «إن إليوت أثر على الشعر العربى من ثلاثة وجوه :
(١) بنظريته عن الموروث . (٢) بنظريته عن المعادل الموضوعى . (٣) بأسطورة الموت والبعث التى استخدمها فى قصيدة «الأرض الخراب» . ويقول : «عندى أن الشعراء العرب قد استجابوا بهذه الحرارة لقصيدة «الأرض الخراب» [يرسمها جبر Wasteland بينما الكلمتان منفصلتان] لأنهم هم أيضا قد مروا بتجربة مأساة شاملة ، لا فى الحرب العالمية الثانية فحسب ، وإنما أيضا ـ وعلى نحو أكثر جوهرية ـ فى نكبة فلسطين وما أعقبها . وفى هذه الكارثة الأخيرة لاح أن «الأرض الخراب» ومتضمناتها توافق الموقف على نحو غريب . إن نظاما كاملا للأشياء وقد تصدع ، وخيط «الأرض المشققة» الجديبة الظمأى إلى المطر قد لاح أنه أكثر الخيوط قاطبة إلحاحاً» .

وقد ترجم **منح خورى وحامد الجر مختارات من الشعر العربى الحديث** إلى الانجليزية فى كتاب :

An Anthology of Modern Arabic Poetry, Selected. edited. and translated into English by Mounah A. Khouri and Hamid Algar. University of California Press. 1974.

وقدما له بمقدمة أشارت . لمحاً . إلى أثر إليوت . ولخصت آراء جبرا فى محاضرته السالف ذكرها .

على أن أوفى تناول بالإنجليزية لموضوعنا إنما نجده فى فصل عنوانه «**أثر الشعر الغربى . وخاصة شعر ت . س . إليوت . على الشعر العربى الحديث ١٩٤٧ ـ ١٩٧٠**» فى كتاب **س . موريه** «**الشعر العربى الحديث ١٨٠٠ ـ ١٩٧٠**» .

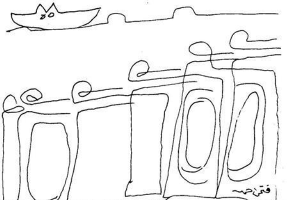
S. Morch, Modern Arabic Poetry 1800-1970. E. J Brill. Leiden. 1876.

وفى هذا الفصل رصد موريه أثر إليوت فى مجموعة من الظواهر : التكرار اللفظى والمعنوى . والتوازى . وإجراء التنويعات على خيط واحد . واستخدام معادلات موضوعية . والإلماع إلى الكتاب المقدس وقصائد السابقين . ومحاكاة أصوات الطبيعة . والصور الشعرية الغريبة . واستخدام الأساطير والرموز الدينية . والهوامش الشارحة . وأشار . فيما أشار . إلى كتاب الدكتور محمد النويهى «قضايا الشعر الجديد» (معهد الدراسات العربية العالية . ١٩٦٤) وفيه ترجم النويهى مقالة إليوت «موسيقى الشعر» وناقش ما بها من أفكار .

هذا أهم ما كتب عن موضوعنا بالإنجليزية . فإذا انتقلنا إلى دواوين الشعراء أنفسهم وجدنا الكثيرين ينمون على هذا التأثير : الدكتور محمد مصطفى بدوى صاحب «رسائل من لندن» و«أطلال» . ويوسف الخال (الذى وصف أدونيس شعره بأنه فاتحة التجربة المسيحية فى الشعر العربى) . وخليل حاوى (وهو ناقد مثقف إلى جانب كونه شاعرا) . وتوفيق صايغ .

ويلاحظ أن أدونيس لم يتأثر كثيرا بإليوت . فإن مصادره فرنسية فى المحل الأول . منها السيرياليون . ورنبو . وسان جون برس . وغيرهم .

إنما يتبدى أثر إليوت أقوى ما يتبدى فى ثلاثة شعراء هم : لويس عوض . وبدر شاكر السياب . وصلاح عبد الصبور . ولذا انبغى أن نخص كلاً منهم بكلمة .



لويس عوض

صدر للويس عوض عام ١٩٤٧ ديوان عنوانه «**بلوتولاند وقصائد أخرى : من شعر الخاصة**» فيه شعر بالفصحى والعامية . وله مقدمة جريئة يدعو فيها ـ كما دعا يول قرلين من قبل ـ إلى دق عنق البلاغة . وينادى بالخروج على عمود الشعر العربى . لأن شعراءنا اليوم لا يقرءون أبا تمام . وإنما يقرءون إليوت . وينسى لويس عوض ـ فى غمرة دعوته هذه المتحمسة ـ أن إليوت لو كان يكتب بالعربية . لكان أول من يدعو إلى إحياء أبى تمام والمتنبى وغيرهما .

هذا نموذج من شعر لويس عوض : قصيدة «الحب فى سان لازار» :

فى محطة فكتوريا جلست وبيدى مغزل .
وكان المغزل مغزل أوديسيوس .
عفوا إذا اختلفنا أيها القارئ
فقد رأيتهم . رأيتهم سكان الأرجو . وجلهم من النساء ارتدين البنطلونات ولبسن أحذية من كاوتشوك .
أما نحن . أنت وألفريد بروفروك وأنا .
فلنا المغازل نتعلل بها . وبين الخيط والخيط نرفع أهدابنا إلى الأمواج فى الأفق . لعل موج الأفق يحمل الأرجو :
وفى الصباح . عندما يصير موج الأفق موج الشاطئ . نرى وجه السعادة .
جلست وبيدى مغزلى فى انتظار بنيلوب التى لا أعرفها .
وهل أنت بنيلوب إلى رصيف نمرة ٨ ؟
كلا . لم تأت بنيلوب إلى رصيف نمرة ٨ .
هذه الجزيرة العابسة . لقد رأيت الجاريات يدخلن . خلجانها مثقلات .
رأيت الجاريات يحملن الطيوب والخشب والمر .
رأيت الجاريات يحملن العبيد إلى سوق النخاسة فى مسقط رأس ولبرفورس .
رأيت الجاريات يحملن السمك إلى ألسكا والسكر إلى جزيرة موريس والقطن والبصل إلى مصر والشاى إلى الصين والأفيون إلى الهند والببغاوات والفيلة وأدوات الزينة إلى القطبين والمترليوزات إلى الصديق والعدو على السواء .
لكننى لم أر الأرجو بينها .

لن تخطئ الأذن نبرة الحداثة فى هذا الشعر . إن كاتبه موزع بين عالمين . قد يقول معلق كلبى . إن أحدهما يحتضر . والآخر أضعف من أن يولد . فالمتكلم ـ على ما يلوح ـ عربى فى لندن . وهناك الجهاز الإليوتى من الإلماعات : أسطورة أوديسيوس . وبحارة الأرجو . ووفاء بنليوبى . فضلا عن إشارة صريحة إلى ج . ألفرد بروفروك . وتتجاور الحداثة والقدم : بنيلوبى ورصيف رقم ٨ فى محطة فيكتوريا بلندن . كما

تتجاور الفصحى والعامية : فالكاتب لا يتردد فى استخدام كلمة « نمرة » العامية . كما لا يتردد فى استخدام كلمة « الجاريات » بمعنى السفن . والثلث الأخير من القصيدة قائم على مجموعة مفارقات (ولنذكر أن المفارقة هى لغة الشعر المثلى عند كلينانث بروكس ، أكثر « النقاد الجدد » إليوتية) : فوطن وليم ولبرفورس ـ داعية تحرير العبيد فى البرلمان الإنجليزى ـ قد أصبح سوقا للنخاسة . ومصر منتجة القطن تستورده . والهند زارعة الأفيون تستجلبه . لكأنما ـ حسب المثل الشعبى المصرى ـ نبيع الماء فى حارة السقائين . أو ـ حسب المثل الإنجليزى ـ نجلب فحما إلى نيوكاسل . أو ـ حسب الشاعر العربى ـ نهدى أقل بهارة حسنا لأحسن روضة مئناف . أو ـ حسب محمد السباعى (فى إهداء ترجمته لرباعيات الخيام إلى أحمد شوقى) نهدى « التمر إلى هجر ، والوشى إلى اليمن ، والخمر إلى قطربل ، والورد إلى جور ، والمسك إلى دارين » .

بدر شاكر السياب

يضيق بنا المجال لو أردنا استقصاء الأثر الإليوتى على شعر السياب المجموع فى « ديوان بدر شاكر السياب » (دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١) . فالأصداء الإليوتية فيه كثيرة متناثرة :

والبحر متسع وخاو ..
(رحل النهار)

أكلّ الرجال الجوف أن يملأوا به
خواء الحشا هذا الإله المضارع
(مرثية الآلهة)

من مقلتيه لؤلؤ يبيعه التجار
(من رؤيا فوكاى)

فى هـــــذه الأرض الخراب ..
(حفار القبور)

والأجدى من ذلك أن نتناول إحدى قصائده ، ولتكن « رؤيا فى عام ١٩٥٦ » ، وهى من شعره الناضج . فى القصيدة أكثر من دليل على أثر إليوت ، حتى لنرى السياب يذكر فى ثناياها قصيدة « الأرض الخراب » صراحة :

أى حشد من وجوه كالحات
من أكف كالتراب
نبتها الآجر والفولاذ كالأرض اليباب

بل إن السياب لا يكتفى فى قصيدته هذه بالإشارة إلى رائعة إليوت ، ولكنه يذكرنا بها حين يقول : « عين بلا أجفان تنداح من روحى » (قارن إليوت : « لنطبقن عيونا لا جفون لها ») . ويقول إليوت « لأرينك شيئا يباين ظلك » فيقول السياب « مازجا بالشئ ظله » . ويقول إليوت : « إن الشجرة الميتة لا تعطى ظلا » فيقول السياب « ما الذى يبدو على الأشجار حولى من ظلال » . ويقول إليوت « إنا لنريد الماء » فيقول السياب « النفوس عطشى تريد المطر » . وفى القصيدة لمحات من « الرجال الجوف » أيضا . ولكنها أقل وضوحا . فقول السياب :

إن روحى تتمزق
إنها عادت هشيما يوم أن أمسيت ريحا

فيه النغمة الغلابة التى يمكن رؤيتها فى قول إليوت :

نحن الرجال الجوف
نحن الرجال المحشوين
نتساند معا
وا حسرتاه ! لقد حشيت رؤوسنا قشاً .

وأنت تحس هذا الأثر ، فى شعر السياب بعامة ، صريحا حينا ومستخفيا حينا آخر . أمعن النظر فى مجموعة قصائده ، تريد لتفهمها من الداخل وتستنبط مغازيها ، وسترى أثر إليوت واضحا فى تجزئة القصيدة إلى مقاطع ، ورهافة الحس اللغوى الذى يختار الكلمات ، وتطويع الأوزان للدفقات الانفعالية ، واستخدام القوافى الداخلية ، فضلا عن الأثر الخيطى (وهو شائع بين « الشعراء التموزيين » : السياب ، وأدونيس ، وحاوى ، وجبرا) كالحاجة إلى الخلاص ، وضرورة الميلاد الجديد ، والتوق إلى مياه النعمة والإيمان .

ويجدر بنا أن نشير هنا إلى دراسة **لآريه لويا** ، بالإنجليزية ، موضوعها « **السياب وتأثير ت . س . إليوت** » :

Arieh Loya. «Al-Sayyab and the Influence of T.S. Eliot» The Muslim World. Vol. LXI. NO. 3. July 1971. pp. 187-201.

ويقول لويا فى هذه الدراسة إن أكثر ما اجتذب السياب فى إليوت هو عنايته بالشكل ، وقصد لغته ، واستخدامه العامية ، وإسقاطه أفكارا وصورا شذرية على نقلات يلوح ، ظاهريا ، أنها منعدمة الصلة . كما يورد ملاحظات **نزار قبانى** (« **الشعر قنديل أخضر** » ، بيروت **١٩٦٤**) حول أثر إليوت على الشعراء العرب بعامة ، وشعراء العراق بخاصة .

كذلك تجدر الإشارة إلى مقالة للدكتور **مصطفى بدوى** ، تقع من موضوعنا فى الصميم ، هى مقالته المسماة « **ت . س . إليوت والشعر العربى المعاصر** » (مجلة « **الأدب** » ، إبريل ١٩٥٨) . هنا يناقش مصطفى بدوى قصيدة السياب « من رؤيا فوكاى » ويجدها ـ محقا ـ مجرد « تقليد آلى لأسلوب إليوت » ، وينبه إلى أن محاكاة الأسلوب شر أنواع المحاكاة ، لأن لكل شاعر جاد أسلوبه الخاص الذى هو انعكاس لنظرة خاصة إلى الوجود .

صلاح عبد الصبور

ربما كان أثر إليوت على عبد الصبور أعمق من أثره على لويس عوض والسياب : فهو فى حالته ليس مجرد مسألة أصداء لفظية أو وسائل تقنية ، وإنما يمتد ليغطى حساسية الشاعر ، أى أسلوب استجابته للمواقف والأشخاص والأفكار ، وأحواله النفسية .

وقد فصل النقاد القول فى هذه الأمور . **فبدر الديب فى مقدمته لديوان «الناس فى بلادى»** (وهى وثيقة نقدية لا يضارعها فى الأهمية غير مقدمة **رجاء النقاش لديوان عبد المعطى حجازى** «مدينة بلا قلب») قد أورد من قصيدة «لحن» .

جارتى ! لست أميرا

لا ولست الضاحك الممراح فى قصر الأمير

وكذلك :

إننى خاو ومملوء بقش وغبار

راداً هذه الأبيات إلى أصولها فى «**أغنية العاشق ج . ألفرد بروفروك**» و«**الرجال الجوف**» على الترتيب .

والدكتور **عز الدين اسماعيل** ، فى كتاب «**الشعر العربى المعاصر**» ، يلاحظ أن عنوان قصيدة عبد الصبور «**الملك لك**» ليس إلا الترجمة العربية لسطر من قصيدة «الرجال الجوف» . كذلك يشير عز الدين إسماعيل إلى البيت الذى ساقه عبد الصبور ، بالفرنسية ، من ديوان «أزهار الشر» لبودلير ، وذلك فى قصيدته عن هذا الشاعر :

Hypocrite Lecteur. Mon Semblable mon frère.

مبينا أن إليوت قد استعار هذا البيت ذاته وأورده بالفرنسية فى قصيدة «الأرض الخراب» .

ومحيى الدين محمد (مجلة «المجلة» ، إبريل ١٩٦٤) يورد من قصيدة عبد الصبور «**الشئ الحزين**» :

فأنت لو دفنت جثة بأرض

لأورقت جذورها وأينعت ثمارا

ثقيلة القدم

ملاحظا أنها تشبه أبيات إليوت فى «الأرض الخراب» :

أنت يا من كنت معى فى السفن بما يلى

هل أينعت تلك الجثة التى زرعتها العام الماضى فى حديقتك ؟

وهل تزهر فى هذه السنة ؟

وإلى ما سبق أضيف أن عبد الصبور يعمد أحيانا إلى تكسير الأبيات ، ليولد شعورا بالشذرية والتفكك ، كما فى ختام قصيدته «تأملات ليلية

لا شئ يعينك .. لا شئ يعينك

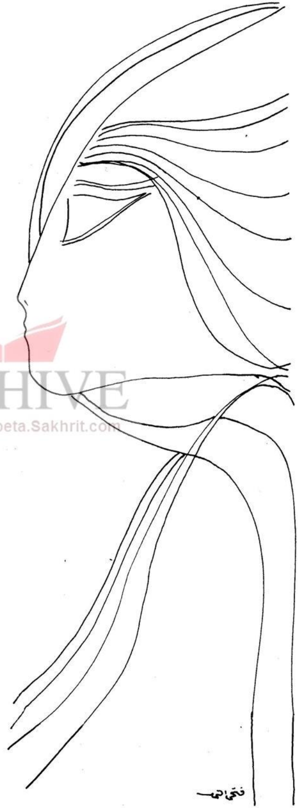
لا شئ يعينك .. لا شئ يعين

لا شئ يعينك ، لا شئ

لا شئ يعينك

لا شئ

لا ...



وذلك بمثل ما ختم إليوت قصيدة «الرجال الجوف» :

لأن لك الملك
لأن لك
إن الحياة
لأن لك الـ ...

وكما استوحى إليوت التوراة والإنجيل ، استوحى عبد الصبور سفر «نشيد الإنشاد» قالب الصور الذى نجده فى قصيدته «أغنية حب» :

وجه حبيبى خيمة من نور
شعر حبيبى حقل حنطة
خدا حبيبى مقلع من الرخام ...

أما حين يكتب :

وفى الذراعين اللتين تكشفان عن منابت الزغب
حين يهل الصيف
(البحث عن وردة الصقيع)

فإننا نتذكر بروفروك :

ولقد عرفت الأذرع . عرفتها كلها

الأذرع البيضاء العارية التى تحيط بها الأساور
(لكنها فى ضوء المصباح تبدو مكسوة بالزغب البنى الفاتح !)

وحين يكتب :

لما دخلنا فى مواكب البشر
المسرعين الخطو نحو الموت
(أغنية من فينا)

نتذكر سكان الأرض الخراب :

قد تدفق جمع من الناس على جسر لندن . جمع كثير .
ما كنت أحسب الموت خليقا أن يحصد هؤلاء الناس جميعا .

وكذلك هناك ، من قصيدة «**حكاية المغنى الحزين**» : «**وآخر تمتد عيناه بلا أجفان**» ، و«**فالجثث الكثيرة التى دفنتها عاما وراء عام/تريد أن تنام**» . وفى قصيدة «**رحلة فى الليل**» نجد ، إلى جانب البناء المركب وتقسيم القصيدة إلى حركات ، مباراة شطرنج كما فى الحركة الثانية من «الأرض الخراب» ، وإن كان عبد الصبور قد صرح بأن شطرنج إليوت رمز للملل ، بينما شطرنجه هو رمز للصراع بين الحياة والموت . وأبيات :

وفى لقائنا الأخير يا صديقى . وعدتنى بنزهة على الجبل
أريد أن أعيش كى أشم نفحة الجبل

تنظر إلى قول إليوت : «**فى الجبال يحس المرء بالحرية**» . أما رجال القرية ، فى قصيدة «**الناس فى بلادى**» ، أولئك الذين :

يحدقون فى السكون
فى لجة الرعب العميق والفراغ والسكون

فهم كإحدى شخصيات إليوت :

لم أكن بالحى ولا بالميت . ولم أكن أدرك شيئا .
فقد كنت أنظر فى قلب الضوء . السكون
(الأرض الخراب)

وصلاح عبد الصبور ، مثل إليوت ، من شعراء المدينة ، حيث الضجر والكآبة والعزلة ، وحيث ديكورات القبح : أوراق الأشجار المتساقطة فى الشارع ، علب التبغ الملقاة ، أوراق الصحف الممزوقة . كما أنه شاعر تطور من الملاحظة الموضوعية العينية إلى التأمل الميتافيزيقى المجرد . ويشكو **مصطفى عبد اللطيف السحرتى** فى مقالة له عنوانها «**بناء الأدب الجديد**» (مجلة «**الثقافة**» ، يناير ١٩٧٤) قائلا : «تأثر بعض شعرائنا قبل ٥ يونيو بسلبية الشاعر الإنجليزى ت . إس . إيليوت ، وجاروه فى بعض موضوعاته ومضامينه ، فرأينا شاعرا من شعرائنا يهيم بالإعراب عن الحزن والملل والسأم» ، ثم يورد ــ تدليلا على ذلك ــ من قصيدة «الظل والصليب» ، غير مدرك أن هذه القصيدة ، بالذات من نقاط التحول فى الحساسية الشعرية العربية ، وأنها من أوائل القصائد التى نقلت شعرنا من أنغام الآلة الواحدة ــ مهما تكن جميلة ــ إلى عالم الموسيقى البوليفونية .

ومن الدروس التى تعلمها عبد الصبور من إليوت التلاعب بعدد محدود من الكلمات المفتاحية ، **وإدخالها فى سياقات مختلفة ، بحيث تكتسب فى كل مرة دلالة جديدة . حين يكتب مثلا فى قصيدة «الظل والصليب»** :

أنا رجعت من بحار الفكر دون فكر
قابلنى الفكر ولكنى رجعت دون فكر
أنا رجعت من بحار الموت دون موت
حين أتانى الموت لم يجد لدى ما يميته
وعدت دونن موت

نجده ، إذ يكرر لفظتى «الفكر» و«الموت» ، يفعل شيئا قريبا مما يفعله إليوت ، حين يكرر لفظتى «الكلمة» و«العالم» ، فى الحركة الخامسة من قصيدة «أربعاء الرماد» :

إذا كانت الكلمة الضائعة قد ضاعت . إذا كانت الكلمة المبددة قد تبددت
إذا كانت الكلمة غير المسموعة ولا المنطوقة
لم تنطق ولا سمعت
فستبقى رغم ذلك الكلمة غير المنطوقة . الكلمة غير المسموعة .
الكلمة دون كلمة ، الكلمة الكامنة
فى العالم ومن أجل العالم .

كذلك دعا **إليوت** إلى استخدام عنصر «المفاجأة» الذى عده **إدجار آلان بو** من أهم أدوات الشعر ، فأثنى مثلا على بيت **جون دن** فى وصف بقايا حسناء طواها الردى :

سوار من الشعر البراق حول العظام

حيث ينجم أقوى التأثيرات عن المقابلة بين تداعيات كلمة «براق» (شاب ، حى ، جميل) وتداعيات كلمة «عظام» (موت ، عدم) . وبالمثل نجد صلاح عبد الصبور ، منذ فترة مبكرة ، يستخدم وسائل مشابهة :

فاندفعت باكية فى زحمة الجنازة
ومس لحمها العجوز منكبى وساعدى
(نام فى سلام)

حيث تنطوى عبارة «لحمها العجوز» على مفاجأة : فنحن نتوقع عادة – من واقع خبراتنا السابقة بالشعر – أن يرتبط لحم المرأة بالنضارة والنعومة والشباب ، ولكن كلمة «العجوز» تجئ بغتة ، فتصكنا صكا ، وتزيد من كثافة البيت بما تشتمل عليه من مفارقة إيحائية ، وفطنة إلى غنى الحياة بالمتناقضات .

* * *

هؤلاء الشعراء الثلاثة – **لويس** عوض ، والسياب ، وعبد **الصبور** – هم ، فى ظنى ، أكثر شعرائنا استفادة من إليوت . لكننا نجد فى مقابل ذلك شعراء كثيرين يتشدقون بإليوت فلا يضيفون شيئا إلى شعرهم ، بل ربما انتقصوا من القدر الضئيل من الأصالة الذى يملكونه . **محمد كمال الدين إمام** يسمى قصيدة له «**الليل والأرض اليباب**» (مجلة «الثقافة» ، مايو ١٩٨٠) ، **وعبد الحكيم عبد السلام العبد** يسمى قصيدة له «**الأرض الخراب**» (مجلة «الأدب» ، يونية ١٩٦٤) ، **وفالح حسن عبد الرحمن** يسمى قصيدة له «**رجوع ، وملاحظات أخرى ١٩٥٦**» على نسق عنوان أول ديوان لإليوت «**بروفروك وملاحظات أخرى**» (١٩١٧) (مجلة «شعر» ، بيروت ، خريف ١٩٦٢) .

ولا يسلم من هذا الداء المخامر – داء التقليد الأعمى – حتى شعراء من طبقة **جيلى عبد الرحمن** ، **ومحمد عفيفى مطر** ، **وإبراهيم شكر الله** . الأول يكتب :

لا شئ فى دارى سوى قلب وقافية ، كتاب
حمى النهار وحلم معتوهين فى الأرض الخراب
(الجواد والسيف المكسور)

والثانى يكتب :

مر فى الليل غريب يسأل الرفد
فعضته الكلاب
طرق الأبواب لم يفتح له فى الليل باب
سمع الناس بجوف الدور كالأرض الخراب
(من أغانى الحواكير)

والثالث يكتب :

وقد استدار الحول ،
هل أينع الموتى
وأزهروا ؟

الأجداث التى زرعناها
حديقة بيتنا أول الشتاء
هل تشققت عنها الأرض ،
وطرحت ثمرا ؟

وكذلك :

وإن الزمن الماضى ، والزمن المستقبل
قائمان فى اللحظة الحاضرة ،
واللحظة الحاضرة ضائعة بين طرف
الماضى والمستقبل .
(فى الذكرى الأولى لوفاة أبيه ، مجلة «شعر» ، بيروت ، صيف ١٩٦٢)

وهى محاكاة مباشرة لمطلع قصيدة «بيرونت نورتون» :

الحاضر والماضى

ربما كانا حاضرا فى المستقبل
وربما كان المستقبل طى الماضى

وتنظر إلى هذه الأبيات كلها فى سياقها (حيث إن من الظلم انتزاعها هكذا) فلا تجدها نابعة من داخل القصيدة ، وإنما هى مفروضة عليها من فوق ، فرضها تعالم الشاعر ، ورغبته فى تضخيم ذاته ، وذلك عن طريق التطفل على شاعر عظيم ، وهو جهد ضائع ، إذ لا خير فى محاكاة لا تضيف شيئا إلى الأصل ، ولا معنى لإعادة صنع ما قد سبق صنعه على أكمل الأنحاء وأبعدها عن الفجاجة والقصور .

٥ – أثر إليوت على مسرحنا الشعرى

يقوم مسرح **إليوت** على عدة ركائز من أهمها : رفض النزعة الطبيعية المسرفة ، والرغبة فى إعادة إقرار الشعر والأسلبة والطقوس ، والمزاوجة بين اللغة العالية فى لحظات الحدة الانفعالية ولغة الحياة اليومية البسيطة ، والمراوحة بين وقار لغة الكتاب المقدس وإيقاعات عصر «الجاز» ، واجتناب محاكاة شكسبير ، والعودة إلى منابع الدراما الإغريقية ومسرح العصور الوسطى .

ولأن مسرحنا الشعرى مازال حديث العهد نسبيا ، فإنه لم يكن من المتوقع أن يستوعب **مسرح إليوت** ، وهو – فى النهاية – أقل جوانب إنجازه (يستثنى من ذلك مسرحية أو مسرحيتان) ، كما أنه يجبه الكاتب المسرحى العربى بمشكلات لم ينجح فى حلها **أحمد شوق ولا عزيز أباظة** ، ولم يزد أن خطا نحو حلها **عبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور** ، فى حين مازال تالوهم من الشعراء – مثل **محمد مهران السيد** – يتخبطون فى حبائلها ، فيصيبون حينا ويخطئون أحيانا .

والمسرحية العربية الوحيدة التى تحمل بعض مشابه بمسرح إليوت هى «**مأساة الحلاج**» (دار القلم ، ١٩٦٦) لعبد الصبور ، فهى تعالج

الصراع الروحى فى نفس الحلاج قبل استشهاده فى عام ٣٠٩ هـ . بمثل ما عالجت «**جريمة قتل فى الكاتدرائية**» الصراع الروحى فى نفس **توماس** بيكت قبل اغتياله على أيدى فرسان الملك هنرى الثانى فى عام ١١٧٠ م . ولكنها فيما عدا ذلك — وبرغم ما يذهب إليه بعض النقاد — لا تلوح لى متأثرة كثيرا بإليوت .

نفى صلاح عبد الصبور فى كتابه «**حياتى فى الشعر**» (دار العودة . بيروت . ١٩٦٩) — وهو وثيقة لا غنى عنها لدارس شعره . تنتثر فيها ملاحظات عن إليوت — أنه تأثر بـ «جريمة قتل فى الكاتدرائية» حين كتب «مأساة الحلاج» . وبرغم إيمان كاتب هذه السطور بمقولة **د . هـ . لورنس** : «**لا تصدق الفنان . صدق الحكاية**» . فإنه لا نجد من الأسباب ما يدعو إلى الشك فى كلام عبد الصبور هنا . فالمسرحية أمامنا ماثلة تؤكد أنه على صواب . لقد استوحى فكرة الصراع بين الدين والدولة . وعالج قضية الشهادة . وعمد إلى تطويع الشعر لمقتضيات الدراما . ولكنه فيما عدا ذلك سلك دربا مستقلا .

والقائلون بوجود تأثير إنما يمثلهم الدكتور **خليل سمعان** الذى نقل مسرحية عبد الصبور إلى الإنجليزية . مسميا إياها «**جريمة قتل فى بغداد**» Murder in Bagdad (الناشر : أ . ج . بريل . ليدن . ١٩٧٢) . راميا — كما هو واضح — إلى تذكرة القارئ بمسرحية إليوت . وداعيا إياه إلى إجراء مقارنة . وللدكتور **سمعان** مقالة بالانجليزية يبسط فيها رأيه هذا . هى :

Khalil I. H. Samaan. «T.S. Eliot's Influence on Arabic Poetry and Theatre». Comparative Literature Studies. IV (1969) pp. 472-489.

وفى هذه المقالة يستبعد الكاتب أن تكون المشابه بين المسرحيتين من قبيل الصدفة أو وقوع الحافر على الحافر . فإن الاختلافات فى الوسط الثقافى والموروث الأدبى بين الشاعرين تجعل من ذلك أمرا بعيد الاحتمال . وعنده أن عبد الصبور يجرب — عموما — حالات نفسية ونغمات وتقنيات مستقاة من إليوت . وفى حالة المسرحيتين موضوع النقاش . نجد أن عبد الصبور يعالج مادة مختلفة . ولكنه قد وجد فى تقنيات إليوت — كما هو واضح — استبصارات مفيدة علمته كيف يعالج مادته الخاصة . بنائيا من حيث عدد الفصول (كلا المسرحيتين تشتمل على فصلين فحسب) ومن حيث استخدام الجوقة (وإن لم نجد فى مسرحية عبد الصبور جوقة بالمعنى المفهوم) . وموضوعيا من حيث الإبهام الذى يكتنف دوافع الشخصية الرئيسية .

وهناك وجهة نظر أخرى يمثلها **لوى ترمين** . وهو بدوره صاحب مقال بالإنجليزية . عنوانه :

Louis Tremaine. «Witnesses to the Event in Masat Al-Hallaj and Murder in the Cathedral. The Muslim World. Vol. LXVII. No. 1. January. 1977. pp. 33-46.

ويناقش **ترمين** مقالة **سمعان** السالفة الذكر . مختلفا معها فى أمور وعنده أن مسرحية **عبد الصبور** أعقد من مسرحية **إليوت** . كذلك يشير **ترمين** إلى مقالة **لفاضل تامر** . عنوانها «**عبد الصبور ومسرح إليوت**» (مجلة «الآداب» . بيروت . سبتمبر ١٩٦٧) . لم أتمكن — للأسف — من الرجوع إليها .

خاتمة

هذا هو الخليط الذى يتشكل منه إليوت فى العربية : عماء تتوه فيه العين . ويختلط فيه الجيد والردئ . الأصيل والاشتقاقى . الحقيقى والزائف .

والقليل الجيد . أو بقع الضوء التى نجدها هنا وهناك . لا يتناسب كيفا — ولا حتى كما — مع الصخب الذى أحاط به . هى زوبعة فى فنجان . أو جبل تمخض عن فأر ، فلا نحن ازددنا بإليوت الحقيقى علما . ولا أدبنا قد اغتنى به إلا فى القليل النادر .

لذلك — فيما يلوح — عدة أسباب . نجمل هنا أهمها :

طبيعة أدب إليوت : فهو شديد الاتسام بالطابع الشخصى . يستعصى على المحاكاة — كما لاحظ و . هـ . أودن . ولعل المحاكاة الوحيدة الممكنة له هى **المحاكاة الساخرة** parody إنه ثمرة نظرة خاصة إلى الوجود . متسقة داخليا . تترتب نتائجها على مقدماتها . وأنت لا تستطيع أن تبدأ من حيث انتهى . وإنما عليك أن تمر بتجربته ذاتها . وذلك محال فى حالته كما فى حالة كل أديب أصيل .

◦ اختلافات الثقافة والبيئة : فالحضارة الغربية — كما هو معلوم — تقوم على ثلاث دعائم : التراث اليونانى والرومانى . والمسيحية . والعلم الحديث . فى حين أن مقومات التراث الثقافى العربى من نوع مختلف . وإن مست هذه العناصر الثلاثة هنا أو هناك . فى هذه الفترة أو تلك .

◦ بعدنا عن المؤثرات الفكرية التى شكلت عقل إليوت . فلسفية ودينية وأنثروبولوجية وغيرها . ماذا ترجمنا من **ف . هـ . برادلى** مثلا ؟ لا شئ . وإن يكن الدكتور **توفيق الطويل** قد كتب عنه صفحتين فى كتابه «**فلسفة الأخلاق**» . ماذا ترجمنا من كتاب **جيمز فريزر** «**الغصن الذهبى**» ؟ نتف لا تسمن ولا تشبع من جوع . ترجم **صلاح عبد الصبور** شذرة قصيرة منه فى مجلة «**الأدب**» . وترجم **جبرا إبراهيم جبرا** الجزء المسمى «**أدونيس**» . وترجم الدكاترة **أحمد أبو زيد** . و**محمد أحمد غالى** . و**نور شريف** . الجزء الأول من طبعته المختصرة . بمراجعة الدكتور أحمد أبو زيد . ثم توقف المشروع . ماذا ترجمنا من **القديس يوحنا الصليب** ؟ أو **القديسة جوليانا أوف نورتش** . **إلخ** ... ؟

لقاؤنا مع إليوت تجربة لم تنجح على مستوى الفكر العربى العام . وإن نجحت فى حالة أفراد . قد تكون أعمال **لويس عوض** . **والسياب** . **وصلاح عبد الصبور** جديرة بالبقاء — فالزمن هو الذى سيفصل فى هذا — ولكن أيصنع عصفور واحد . أو عصفوران . أو ثلاثة عصافير . ربيعا ؟

ندوة العدد

قضايا الشعر المعاصر

إعداد :
أحمد بدوى

فلنترك للشعر الجديد الحرية فى الاختيار .

شوقى ضيف

أكثر الشعراء الذين تكلموا عن الحداثة هم أكثرهم ارتباطا بالتراث .

سلمى الخضراء الجيوسى

نحن فى حاجة إلى فنان مجنون .

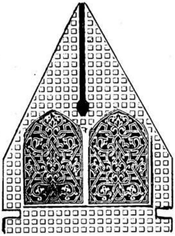
لويس عوض

المعاصرة قد تكون تمثيلا لروح العصر ، وقد تكون مخالفة لروح العصر .

عبد القادر القط

أطالب بحريتين .. مثلما أطالب بحرية التجربة الفنية ، أطالب بحرية التجربة الاجتماعية

أمل دنقل



قضايا الشعر المعاصر

اشترك فى الندوة :

شوقى ضيف
لويس عوض
عبد القادر القط
سلمى الخضراء الجيوسى
أمل دنقل
عز الدين إسماعيل
جابر عصفور

عز الدين إسماعيل :

نرحب أولا بأساتذتنا الفضلاء ، وخصوصا السيدة الدكتورة سلمى الجيوسى ، فى هذا اللقاء . والحقيقة أننا انتهزنا فرصة وجودها فى زيارة قصيرة سريعة إلى القاهرة لكى نستمع إلى صوتها أيضا فى هذه الندوة . وعلاقة الدكتورة سلمى بالشعر ـ طبعا ـ علاقة مزدوجة . ولهذا كان من حسن حظنا أن تشترك معنا فى هذه الندوة الليلة .

لو أذنتم لى ، فى بداية هذه الندوة ، أريد أن أطرح قضية مفهوم الشعر . وليس الهدف من مناقشة هذه القضية وضع تعريف جديد للشعر . أو صياغة هذا المفهوم فى عبارة معينة . ولكن الهدف هو تأمل قضية المفهوم ؛ بمعنى أنه إذا كان الشعر لونا من النشاط الإنسانى فى كل زمان وفى كل مكان . فهل يمكن أن يكون لهذا الشعر ـ الدائم المستمر فى حياة البشرية ـ أكثر من مفهوم ؟ وأن مفهومه قابل للتغير مع اختلاف الأزمنة ، ومع اختلاف البيئات ؟ وهل هذا التغير فى مفهوم الزمن ينطوى ضمنا على تغير فى حقيقة الشعر . إذا سلمنا بأن مفهوم الشعر يتغير من زمن إلى زمن ، ومن بيئة إلى بيئة ؟ أم أن هذه المفاهيم تعبر عن فكر عصرها أكثر مما تعبر عن حقيقة الشعر ؟ والسؤال المطروح فى البداية يدور حول هذا المفهوم . والمناقشة مفتوحة .

شوقى ضيف :

أعتقد أن الشعر خالد وباق مع الإنسانية من زمن إلى زمن ، لأنه تعبير عن الطبيعة الإنسانية ، وعن مشاعر الإنسان ؛ فهو مستمر ، ولا يزال الناس الذين عاشوا فى زمن الأهرام هم أنفسهم الذين يعيشون اليوم فى شوارع القاهرة من حيث المشاعر والعواطف . وفى الحقيقة **أعتقد أن الطبيعة الإنسانية نفسها باقية وخالدة ، والشعر معها أيضا باق وخالد من عصر إلى عصر** . أما ما يحدث من تغيرات بسبب الثقافة والمبادئ السياسية وما إلى ذلك ؛ فأعتقد أنه يحدث اتجاهات فى الشعر ، ولكن الشعر ـ بقيمه الحقيقية المتصلة بالطبيعة الإنسانية ، ونظرة الإنسان إلى الكون ، وإلى الحياة ومشاكلها المختلفة ـ يظل فى قاع النفس الإنسانية . فالتفكير فى الموت والألم والفرح مشاعر أساسية قائمة دائما فى داخل الإنسان ، وموجود معها التعبير الشعرى ، وهو لذلك مستمر وباق . **وإذا حدثت اتجاهات جديدة فى الشعر على أسس أخرى لا تتصل بالشعر ، فعلينا ـ دائما ـ أن نعود إلى الشعر نفسه ، وإلى مقاييسه الحقيقية ، لنقيس الشعر المتطور ، أو المتغير ، لنرى هل ما يزال الشعر يعبر عن النفس الإنسانية تعبيرا كاملا ، أم أن الأشياء الجديدة ـ التى من شأنها أن تطفو على السطح ـ قد أثرت فيه ، أو أحدثت تغيرات كبيرة .**

نحن نعرف مثلا أن الشعر العربى قد تطور بتأثيرات ثقافية وحضارية واجتماعية عبر عصور سابقة من الجاهلية إلى العصر الإسلامى إلى العباسى إلى اليوم . ولكن **هل نقيس الشعر بما حدث فيه من هذه التغيرات الحضارية والثقافية والاجتماعية ؟ أم نقيسه بمقاييس خاصة به : مقاييس شعرية ثابتة تصلح لكل زمن ؟** . أنا أميل ـ وربما كان فى هذا شئ من التطرف ـ إلى أن أجعل للشعر دوائره الخاصة ، وألا أخلطه بالسياسة ولا بمؤثرات أخرى ، حتى تتضح المسائل فى ضوء قوى بحيث لا يكون هناك اختلاط للأشياء ؛ لأننى حينما أحكم على قصيدة ـ يدين صاحبها بمبادئ معينة ـ بتعبيرها عن مبادئ صاحبها ؛ فإنى فى هذه الحالة لا أكون متكلما عن الشعر ، وإنما أكون متحدثا عن مبادئ خاصة بهذا الشاعر . ولذلك فإنى ممن يؤمنون بأن **الشعر يعبر عن شباب روحى مستمر** يقابل الشباب المادى ، لأن الشباب المادى للإنسان زائل ، ولكن الشباب الروحى للشاعر باق وخالد من عصر الأهرامات إلى اليوم .

عز الدين إسماعيل :

معنى ذلك أن يظل هناك مفهوم واحد للشعر ، وأن المفاهيم المتغيرة إنما ترتبط بشئ خارج دائرة الشعر ، وإن ظلت متعلقة بالشعر . ولكن ما قولنا إذا ما طرح فى زمن ما ، فى بيئة ما ، ما يفهم على أنه تصور جديد للشعر أو مفهوم جديد له ـ فى ذلك الزمن وفى تلك البيئة ـ يعبر عن منطق الجماعة التى رأت فى الشعر تلك

الرؤية ، وفهمته ذلك الفهم ، وكونت تصورها له وفقا لذلك الزمن ومعطياته ؟ هل نرفض مثل ذلك المفهوم على أساس أن مفهوم الشعر ثابت ؟

شوقى ضيف :

أنا لا أرفض تطور الشعر بواسطة أشياء أخرى تداخله ، لكن الذى أقف متشككا فيه هو أن أقيس الشعر بمقاييس خارجية ، وامرؤ القيس يظل عندى فى درجة رفيعة من الشعر ، مثله مثل أبى العلاء المعرى ، مع أن البون شاسع بين شخص فطرى وشخص له فلسفة . وقد نشر المعرى هذه الفلسفة فى ديوان كبير من جزءين وهو اللزوميات . ولكن **الشعر عند امرئ القيس يظل هو الشعر عند أبى العلاء وعند شوقى وعند ناجى** ، بمعنى أن يظل هناك شعر يخاطب شيئا فى دخائلنا ، ويؤثر فينا ، ويؤثر فى أعصابنا بتأثيرات موسيقية ، وبتأثيرات تصويرية ، ولا مانع أن يداخل الفكر الشعر ، وليس التطور أمرا ممنوعا . ولكنى فقط أريد أن أحدد المسألة حتى لا نجنح بالشعر إلى مسائل ليست من صميمه ، وأظن أن ما أقوله واضح .

عز الدين إسماعيل :

ما رأى الدكتورة سلمى ؟

سلمى الخضراء الجيوسى :

أولا ، من البديهى أن ثمة شيئا فى الشعر لا يتغير ، فثمة مقاييس شعرية ثابتة عبر الأجيال ، ولكننا عندما نراجع أيضا تنظير الشعر عبر العصور ، نجد أن تنظير الرومانسيين يختلف عن تنظير الرمزيين كما يختلف عن تنظير الواقعيين ، وأن الرؤية الشعرية تختلف فى الكلاسيكية عن الرومانسية وعن التجديدية . وعلى كل ، فلو أخذنا الشعر الحديث مثلا ، نجد أن شوقى كتب شيئا عن الشعر ، ومن قبله نَظَّرَ البارودى للشعر ، وكذلك أيضا كتب مطران عن الشعر ، وجاءت مدرسة الديوان ونَظَّرَتْ للشعر ، وأيضا نظر نعيمة للشعر . وعند هؤلاء ثمة أشياء تكررت أو اتفقوا عليها جميعا ، وثمة أشياء اختلفوا فيها . لقد تطور الشعر عبر مدارسه ومدارس النقاد ، وعبر المدارس النقدية التى عاصرته أو أرهصت له ، أو كتبت عنه ، أو واكبته . وبالطبع كانت النظريات تختلف . فما يكتب عن الشعر الآن يختلف فى التنظير عما كتبه الرومانسيون ، أو عما كتبه الرمزيون . إذن فالنظرية الشعرية اختلفت عن ذى قبل . والنظريات تختلف وتتغير وتتطور وتناقض نفسها ، ولكن ثمة شيئا لا يتغير .

عز الدين إسماعيل :

لقد كان هذا فى الحقيقة رأس السؤال ، وهذا يعود بنا إلى القضية نفسها من حيث إن هناك إحساسا بوجود شئ ثابت نسميه الشعر . ومع ذلك فإننا نلاحظ بوضوح أن ما نسميه مفهوم الشعر يتغير من مدرسة إلى مدرسة ، أو من عصر إلى عصر ، ومن بيئة إلى بيئة ، وربما اتسعت دائرة التغير لو أدخلنا الفروق القائمة بين قارة وقارة أيضا ، وليس فقط بين بيئة وبيئة محدودتين . ويثور هنا التساؤل حول هذا الوجود المزدوج : مفهوم أساسى مشترك يفترض أن هناك شيئا ثابتا اسمه الشعر ، ومفاهيم متغيرة على الدوام ، وكل تلك المفاهيم ـ الأساسى منها والمتغير ـ من المفروض أنها تدعى لنفسها التعريف بالشعر ، أو رسم حدود هذه العملية الإبداعية . كيف يمكننا الآن أن نحل هذا التعارض بين تصور مطلق وتصورات مختلفة متغايرة على مدى الزمن ؟ **وهل يعنى هذا أن الشعر نفسه يتغير جوهريا مع تغير المفهوم** ؟ وهل ينشأ المفهوم الجديد من وعى بتغير جوهرى فى العملية الإبداعية الشعرية ؟ أم أن هذا ـ كما قلت فى أول السؤال ـ مجرد نشاط تصورى صرف يتابع حركة الإبداع دون أن يكون له دخل فيها ؟

لويس عوض :

يخيل لى أننا وضعنا أنفسنا فى مأزق ، وذلك لأننا عندما نبدأ فنقول : إن هناك أقنوما أو جوهرا اسمه الشعر ، زاعمين أنه يتصف بالثبات المطلق ، ثم نجد بعد ذلك ظواهر ومتغيرات من عصر إلى عصر ـ عندما نقول هذا فإننا ندخل أنفسنا فى مأزق . ولذلك فإنى أطرح القضية على نحو آخر : هل هناك ما يمكن أن نسميه الطبيعة الإنسانية ؟ وهل هناك فن أو شعر ـ وربما كانت كلمة « فن » أقرب إلى ما نريد ، لأنها أعم ـ ينفصل عن المجتمع ؟ وهل هناك فن أو شعر ينفصل عن العصر الذى أفرزه ؟ . هل هناك إنسان مجرد ، إنسان أفلاطونى من عالم ما قبل الذكريات ، له صفات الثبات ، بحيث نصف كل ما نجده من اختلاف عبر آلاف السنين بأنه طارئ ، وبأن هناك معدنا ما علينا إلا أن نزيل عنه طبقة التراب التى علته فيظهر لنا هذا المعدن ؟

إن ما أدعيه هو **أن الطبيعة الإنسانية نفسها ليس لها هذا الثبات الذى ننسبه إليها** ، لأننا إذا دخلنا بمجال العلم ، فإننا سنعرف أن الإنسان ـ ككائن طبعا ـ منذ مئات عديدة من آلاف السنين كان مختلفا بيولوجيا ، إلا إذا رجعنا إلى النظريات التى تقول إن الإنسان وجد كاملا على الأرض . ولكن إذا سلمنا بمجال العلم فإن الإنسان على المستوى البيولوجى كان شيئا اسمه بالإنجليزية Pithecanthropus ، بمعنى الإنسان القرد ـ وهى مأخوذة من التسمية اليونانية Anthrópos Pithékos ـ قبل أن يصبح إنسانا عاقلا Homo Sapiens ، مع ملاحظة أن هذا الإنسان القرد قد تطور من سلالات أحط منه ، وأنه تجرى عليه سلسلة من التغيرات حتى المستوى البيولوجى والفيزيقى . فإذا كان هذا الأمر ممكنا على المستوى بطئ التحول ، فهو من باب أولى ممكن على المستوى النفسى ، وخصوصا عندما نتكلم عن النفس الإنسانية التى نقول إن الشعر يعبر عنها وعن الطبيعة الإنسانية . من هنا يجب أن نكون فى منتهى الاحتياط بحيث إن كل ما نستطيع قوله هو أن هناك عناصر ـ فى التكوين النفسى للإنسان ، وفى قدراته على التعبير ، وفى طرق تعبيره ـ بطيئة التغير ، وبعضها سريع التطور . وإذن ليس هناك ما يسمى « الجوهر » بالمعنى المطلق ، لأن هذا الجوهر نفسه يتغير . وإذا قبلنا هذه المقولة ـ مقولة أن الصيرورة هى الأساس وليس الثبات ـ فإننا نستطيع الاقتراب من فهمنا لعوامل التعرية والتغير التى تطرأ على الفنون والآداب والعلوم والأديان ، إلى سائر ألوان النشاط الروحى التى يزاولها الإنسان . وهذه المقولة لا يظهر فيها التناقض واضحا مثلما يظهر فى الزعم بأن هناك جوهرا ثابتا للشعر ، ثم نفاجأ بعد ذلك بأن هناك من أنواع الشعر ما يختفى تماما فى عصر من العصور . نحن الآن ـ مثلا ـ عندما نسمع عن شعر المدح ، فإننا نقول إنه نوع من الاستجداء . مثل هذا الشعر نخرجه من باب الشعر ، وندخله فى باب المهارات . والذى يبدو من هذا أن هناك فترات من التاريخ لا يكون هناك موجب لهذا النوع من الشعر ، فإذا به يختفى لتظهر محله أنواع أخرى . وهذا هو السبب الذى من أجله **أقول إننا يجب أن نكون فى منتهى الحذر عندما نتكلم عن شئ اسمه الطبيعة الإنسانية أو النفس الإنسانية فنتصور أنها أقنوم ثابت ، وأن كل تغير يطرأ عليه إنما هو طارئ وليس من طبيعة الشعر .**

عز الدين إسماعيل :

هل يمكن القول إذن ـ بهذا المعنى ، ومن هذا المنطق ـ إن كل هذه المفاهيم المتغيرة للشعر تكتسب شرعيتها عندما تظهر ؟

لويس عوض :

يكون شرعيا إذا كان مجتمعه راقيا . وبسبب ذلك أن البلاد العربية عرفت فترات كان الشعر فيها مجرد رصف : بديع وبيان وجناس وطباق ، إلى آخر هذه المحسنات البديعية واللفظية . وقد جرى العرف عند النقاد ـ وأعتقد أن هذا العرف سليم ـ على تسمية هذه الفترة فترة انحطاط الشعر ، وهى الفترة التى ينصب فيها

الإلهام ، فيلجأ الإنسان إلى عمل مثل هذه المنمنمات . وقد يكون لهذه المنمنمات جمال من نوع خاص ، ولكن هذا الجمال ليس الجمال الخصب الذى تمثله الفنون كما نتصورها فى عصور النهضة . ولذلك فإن هذا النوع يأخذ شرعيته كشعر ، وشرعيته كفن ، شأنه فى ذلك شأن الفكر السياسى أو الفلسفى . وأحيانا تفرز المجتمعات فكرا فلسفيا متخلفا ، فتكون النتيجة أن ما يحدد الشرعية وعدم الشرعية هو حالة الرقى أو الانحطاط التى يكون عليها المجتمع .

عز الدين إسماعيل :

هناك إذن مفاهيم أو تصورات تعكس انحطاطا لمفهوم الشعر ، وهناك أيضا مفاهيم أخرى أقرب إلى طبيعة الشعر . والمشكلة طبعا هى أننا سنعود لقياس المفهوم الأرقى ، فما رأى الدكتور عبد القادر ؟

عبد القادر القط :

إذا أردنا بجوهر الشعر حقيقة ثابتة مجردة بالمعنى الفلسفى ، فهذا شئ لا وجود له ، ولكننا إذا استقرأنا نتاج الإنسانية وتجربة الإنسانية فى الشعر منذ أقدم العصور التى وصلنا منها شعر إلى اليوم ، فسنرى أن للشعر حقيقة ثابتة ، هى أنه تعبير عن التجربة الإنسانية ، وموقف من الحياة والكون والمجتمع ، فى صورة لغوية خاصة تستخدم فيها الألفاظ بصورة معينة ، وتركب فيها الجملة بصورة خاصة ، وتمتزج فيها الألفاظ والعبارات بموسيقى أو بإيقاع عرف عند البشرية بصور مختلفة ، ولكنه يظل إيقاعا يميز هذا اللون من التجربة البيانية عن كثير من التجارب القولية الأخرى التى درج الناس مثلا على إطلاق كلمة «النثر» عليها . وأما ما يجد بعد هذا من تغيرات فليس جوهرا جديدا للشعر ، ولكنه اختلاف فى مفهوم الاستخدام اللغوى للكلمة فى موقف نابع أصلا من موقف خاص للشاعر من الحياة والمجتمع . ومن تصور جديد للأشياء ، وإحساس جديد بها ، ينتج عنه استخدام جديد ، أو طريقة جديدة فى استخدام اللغة ، وبناء العبارة ، ولكنها مازالت هى العبارة الشعرية ، والمعجم الشعرى المتميز فى ذاته ، وإن اختلفت طبيعة هذا التميز . ومازال الشعر أيضا ـ عند الرومانسيين ، أو عند أصحاب الشعر الجديد ، أو عند الواقعيين ـ له إيقاعه الخاص ... قد تتغير طبيعة هذا الإيقاع فى الشعر العربى ؛ كأن يكون ـ مثلا ـ إيقاعا كاملا ، كإيقاع القصيدة العربية التقليدية ، أو قد يكون إيقاعا مجزءا كما هو الحال فى الشعر الحر ، وقد ينتج فى المستقبل القريب إيقاع خاص ، ولكن الشعر ـ مع هذا ـ سيظل له ذلك الإيقاع الذى يميزه عن القول العادى . وإذن فكل التغيرات التى حدثت فى الشعر ليست جواهر جديدة للشعر . وإنما هى تفريعات وتصورات جديدة لهذا الجوهر القائم الذى يمثل طبيعة الشعر الآن .

لويس عوض :

هل يمكن أن نقول إن الجوهر نفسه يتحول ؟

عبد القادر القط :

أنا لا أتكلم عن الجوهر من الناحية الفلسفية ، وإنما أتكلم عن الحقيقة الكلية الثابتة للشعر ، لأنى لا أريد أن أدخل فى متاهات المصطلحات الفلسفية .

لويس عوض :

ولكن ما قدمته من تعاريف يساعد على التمييز بين الشعر والنثر .

عبد القادر القط :

لم أكن أود ـ فى الحقيقة ـ أن أدخل فى الحديث عن النثر ، لأن هناك مزالق فى هذه العملية ، ولكن ما أردت قوله هو أن هناك حقيقة ثابتة فى الشعر ـ سمها جوهرا ، او سمها ما شئت من تسميات ـ وهى أنه تستخدم فيه اللغة بطريقة خاصة ، وتبنى فيه العبارة بطريقة خاصة ، ويمتزج فيه الواقع بما درجنا على تسميته بالخيال أو بالمجاز أو سمه ما شئت ، وتمتزج أيضا فيه العبارة الشعرية بإيقاع خاص سميناه وزنا ، أو سميناه موسيقى أو أى شئ آخر ... هذه هى العناصر الأساسية الموجودة فى الكلاسيكية وفى الرومانسية وفى الواقعية ، وهذه هى الحقيقة الوحيدة الثابتة فى الشعر . أما ما يحدث بعد ذلك من تغيرات فهو ، حتى الآن ليس جواهر فى الحقيقة . وما أقوله لا ينطلق من تصورات فلسفية ، وإنما من واقع التجربة الإنسانية فى الشعر .

لويس عوض :

فى حدود هذه العناصر لو أخذنا ـ مثلا ـ الموسيقى اللغوية التى تكلمنا عنها لوجدنا أن القافية عنصر منها فى التراث العربى ، فى نفس الوقت الذى لم يعرف فيه الشعر اليونانى ولا الشعر اللاتينى القافية . **بل إن القافية لم تظهر فى أوربا إلا مع تحرك الجموع المتبربرة** ، حتى إن ميلتون ، عندما كتب الفردوس المفقود بالشعر المرسل ، قال فى المقدمة : «**إنى أشمئز من القافية لأنها تمثل الصنوج ...**» . هذا ـ مثلا ـ جزء من مفهوم بعض الناس لموسيقى الشعر . وكذلك اللغة اللاتينية لم تدخلها القافية إلا فى عصور الانحطاط ، عندما بدأ تأثير القوط والواندال فى القرن الرابع أو الخامس يؤدى إلى ظهور شعر شويعر أو شعر شويعرين . فمثلا عندما يقول أحد الشعراء هذه الأبيات المقفاة :

Dulce est carpere
Lilia cum rosa
Dulcissime est ludere
Cum virgine formosa

ومعناها بالعربية :

جـمـيـل أن نجمع الـريـاحين والورود
ولكن الأجمل أن نعابث عذراء جميلة

مثل هذا الشعر يعد بالنسبة إليهم لهجة جديدة فى قول الشعر . لا تجد لها نظيرا عند كبار الشعراء اللاتين .

عبد القادر القط :

هذا اختلاف فى مفهوم الإيقاع . ولكن الإيقاع قائم ..

سلمى الخضراء الجيوسى :

نعم . وله علاقة بالجوهر .

لويس عوض :

يجب أن نكون حريصين أيضا فى الكلام عن الشكل ، فنستبعد منه كل ما فيه تزيد وخصوصية ، لأننا فى كلامنا عن الشكل . لابد أن نصل إلى مرحلة نتخفف فيها من الإسراف فى الخصوصية . خشية أن نحبس الشعر فى دائرتها . وهناك من الناس من يتخذ من ذلك حجة .

أمل دنقل :

يخيل لى أن ظرفا تاريخياً معينا هو الذى أدى إلى نشأة القافية فى الشعر العربى . وهذا الظرف هو أن القبائل العربية فى العصر الجاهلى كانت تعيش فيما يمكن أن نسميه «**عصر الذاكرة المنشدة**» . ولأنه لم يكن هناك تدوين ، فقد احتاج الرواة والحفظة إلى نوع من القافية أو الروى كى يسهل حفظه وتناقله عبر الأجيال . ومما يعزز هذا الزعم أن القصائد كانت تسمى بقوافيها ، فهذه قصيدة نونية ، وتلك بائية إلى غير ذلك من أسماء القواف . ولذلك فعندما بدأ عصر

التدوين . وبدأت الصلات الحضارية تتوثق بين العرب والأمم الأخرى ، وبدأت الحضارة العربية تزدهر . بدأ نوع من التخلص من القافية الموحدة ، فأخذت شكلا تزيينيا أو تجميليا فى القصيدة .

وحتى لو قدر للشعر أن يبدأ بدون قافية ، فلم يكن هناك مانع ــ فى ظل تطور اللغة ، وظهور المهارات الجديدة للكتاب والشعراء ــ من أن تظهر القافية كنوع من المهارات اللغوية التى يمكن أن يضيفها الشاعر فى قصائده . ولكن القافية لم يكن ممكنا أن تكون سمة جوهرية أو أساسية من سمات الشعر نفسه . أى أنها لم تكن ــ حتى فى عصور الذاكرة المنشدة ــ أساسية فى جوهر الشعر ....

لويس عوض :

هذه هى النقطة التى أريد تأكيدها .

أمل دنقل :

... ولا فى التعبير الأساسى فى الشعر ، وهى كذلك لا تصبح أساسية حتى عندما يصل إليها شعر ما بحكم التطور الموسيقى واللغوى للمهارات الجديدة فى اللغة .

ولكن هذه الاستخدامات ، والمهارات اللغوية ، يجب أن يجيدها أى شاعر ، لأن الشعر ــ فى نهاية الأمر ــ فن لغوى من حيث إن أداته الأساسية هى اللغة . ويصبح جزءا أساسيا من مهمة الشعراء ــ أو من مهمة بعضهم ــ إظهار قدرة اللغة على التعبير ، وعلى إدراك جمالياتها ، وعلاقاتها الموسيقية ، وعلاقات حروفها . ولكننا بالدخول فى هذا المجال نكون قد خرجنا إلى موضوع آخر .

عز الدين إسماعيل :

نعود إذن إلى القضية الأساسية ، أعنى مفهوم الشعر .

أمل دنقل :

فى هذا المجال يمكن القول إننا إذا رأينا أن الشعر ــ أو الفن عموما ــ له ثلاثة أقانيم ، هى الحق والخير والجمال ، وقلنا إن هذه الأقانيم هى جوهر الخلود فى الشعر ، فلابد أن نضع فى اعتبارنا أيضا أن هذه المفاهيم نفسها متغيرة وليست ثابتة . ومن هنا فإن الرؤية الفلسفية تختلف من عصر إلى عصر ، ومن ثم تختلف الرؤية الشعرية أيضا . فمثلا عندما يكون الحصان أو الناقة فى العصور البدائية رمزا للقوة والنجدة للقبيلة ، فإن وصف الحصان ــ أو وصف الناقة ، كما نرى عند طرفة بن العبد ــ يصبح موضوعا شعريا يمكن أن يتقبله الناس على أنه موضوع جميل . ولكن نفس هذا الموضوع ــ الآن ــ عندما يقرأه المرء ، فإنه لا يكشف فيه عن جمال ، لأن الحصان لم يعد إلا رمزا أثريا ، ولم يعد تناوله الآن ــ فيما كان يتناوله القدماء ــ إلا من قبيل استثارة عبق التاريخ ، وليس من قبيل أنه يمثل قيمة جمالية فى العصر الذى نعيشه ، ومثل هذا يحدث أحيانا عندما يلجأ الإنسان إلى إضاءة قاعة بالشموع ، أو إلى التنزه على النيل فى عربة يجرها جواد . وما أريد أن أقوله هو أن مفهوم الجمال متغير ، وكذلك مفهوم الحق ومفهوم الخير . فمثلا عندما كانت الناقة عند العرب رمزا دينيا ــ أو تخفى وراءها رموزا ميثولوجية ــ كان من الممكن للشاعر أن يصفها أو يتناول حتى تاريخها وحركتها فى الصحراء . ولكن إذا جاء شاعر ــ الآن ــ ووصف الطائرة مثلا ، فهل يصبح هذا موضوعا شعريا ؟ .. لا أعتقد أن مثل هذا الموضوع يمكن أن يكون شعريا .. ومن هنا **أقول إن مفهوم الشعر نفسه متغير وليس ثابتا ، لأن الأقانيم الثلاثة ــ أو عناصر الخلود ــ التى يقوم عليها الشعر ، متغيرة من عصر إلى عصر** . وهذا التغير يأتى نتيجة لتغير النظرة الاجتماعية والفلسفية التى تحكم مجتمعا دون آخر ، ولونا شعريا دون غيره . فعصور الملاحم مثلا تختلف فى تركيبتها الاجتماعية ــ سواء أكان العصر عبوديا أم إقطاعيا أم غير ذلك ــ عن الملاحم فى العصر الحديث . وكذلك كان اتجاه أوروبا إلى الغنائيات مرتبطا بتحول اجتماعى ، ولم يكن مبادرة من الشعراء ، ولم يكن تحولا نشأ من فراغ مطلق .

شوقى ضيف :

أحب أن أعلق على بعض ما قاله الدكتور لويس . لقد قال بأن الفن له علاقة بالمجتمع وهذه مسألة لا يختلف معه فيها أحد . ولكن حينما نتكلم عن المجتمع فى الفن فإننا لا نتكلم عن الفن ، وإنما نتكلم عن المجتمع ، وسيكون موضوع حديثنا هو المجتمع وليس الفن ، ويقاس على هذا أيضا موضوع الفن والعصر .. كل هذه الأشياء متغيرات ــ كما قال الدكتور عبد القادر ــ إضافية تحدث فى الشعر من عصر إلى عصر ، ولذلك فليس هناك مذهب شعرى جديد ، ولا مدرسة شعرية جديدة ألغت مدرسة أخرى ، بل ظلت المدارس كلها باقية وقائمة . وهذا ــ فيما أظن ــ ما يقصده الدكتور عبد القادر ، وهو ما أقصده أنا أيضا .

عبد القادر القط :

نعم إذا كانت باقية بمعنى أنها تراث للإنسانية ، ولكن المدارس بالطبع لا تتعاصر . فإذا كانت واحدة منها لازالت لها وظيفة ، وبدأت تجاهد مرة أخرى فى سبيل الظهور ، فإن المدارس تتداخل . ولكن الكلاسيكية والرومانسية والواقعية لا يمكن ــ بالطبع ــ أن تتعايش ، لأن كل مذهب من هذه المذاهب الكبيرة يمثل مرحلة حضارية خاصة ، لا يمكن أن تتعايش مع مرحلة أخرى .

وأود أن أضيف أننا إذا كنا نريد أن نقول إن التغيرات التى تطرأ على الشعر إنما هى تطورات جوهرية ، فلابد أن يترتب على هذا القول أن تتنكر الإنسانية لتراثها فى الشعر والأدب تنكرا تاما ، وتعجز ــ من ثم ــ عن تذوقه . ولكننا مازلنا نتذوق الكلاسيكية فى الرسم ، والرسم فى عصر النهضة ، ثم الرومانسية ، وهكذا ، لأن هناك خيطا أساسيا يربط بين كل هذه الألوان من التراث ، سواء فى الشعر ، أو فى الرسم ، أو فى غيرهما من ألوان الفن . وكل ما نطلبه من الإنسان ــ حين يحاول أن يتذوق نصا قديما ، أو عملا فنيا قديما ــ هو أن يتصور قيمه الفنية التى أنشئ بها ، وموقف الشاعر أو الفنان فى ذلك العصر الذى أنشأ فيه عمله الفنى ، فذلك هو الخيط الأساسى الذى يربط بين ألوان الفن .

لويس عوض :

وهذا ما عبر عنه الأستاذ أمل بالحق والخير والجمال ، وعبر عنه كيتس بقوله : Beauty is truth and truth is beauty .. هذا هو الجوهر ، أما الأداة فهى اللغة الموقعة .

سلمى الخضراء الجيوسى :

فى رأيى أن ما يميز العمل الذى يطمح لأن يكون فنيا عن سواه هو الإبداع . فإذا كان العمل مبدعا حقا أصبح عملا فنيا . والشعر يتميز عن الرسم بهذه الأشياء . ولكل شاعر موقف ــ أى موقف ــ هو الذى يقرر شاعرية القصيدة . فإذا كانت العناصر الأخرى فى القصيدة غاية فى الجودة ، وكان الموقف هزيلا ، فإن الإبداع الشعرى لا يكون إبداعا حقيقيا . فالإبداع فى الشعر وفى الفن ــ بعامة ــ يكون مع الموقف ، وهذا يتكرر دائما عبر العصور على اختلاف المدارس ، واختلاف الاتجاهات الاجتماعية ، والمهم هو : هل للشعر علاقة بالمجتمع أم لا علاقة له به ؟ .

عز الدين إسماعيل :

من هنا ننتقل إلى القضية التالية : قضية واقعنا المعاصر . فإذا كان المجتمع ــ أى مجتمع ما فى عصر ما ــ ينشئ مفهومه دون أن يتجاهل المفاهيم التى أنشئت فى

ازمنة مختلفة ماضية ، وفى نفس الوقت تتوافر له القدرة على استرجاع الأعمال الرائعة التى أبدعت فى تلك الأزمنة الماضية وتذوقها ؛ فإن ما يبقى – فى نفس الوقت ، وكما قيل الآن أيضا – هو أن مجتمعا ما فى عصر ما لا يستطيع – ولا ينبغى له – أن ينشئ الشعر الذى يعبر عن مجتمع ما فى عصر ما ينتمى إلى مرحلة زمنية ماضية ، إذ إن طبيعة الأشياء تقضى بأن ينشئ المجتمع الشعر بتصوره المعاصر لنفسه وللأجيال القادمة . ألا يمكن أن يصل هذا بنا إلى فكرة المعاصرة ؟ ...

لويس عوض :

هل يمكن أن أضيف إلى هذا الكلام القيم ، أن الفنان لا يمكن أن يكون معاصرا حقيقة إلا إذا استوعب التراث ؟

عز الدين إسماعيل :

هذا هو موضع السؤال . فبالنسبة للمعاصرة ومفهومها وتصورنا للمعاصر ، أذكر على سبيل المثال أن أحد شعراء القرن الثامن عشر – ولكن لا يحضرنى الشعر الآن – تكلم عن المعاصرة فقال : كن للمعاصر خير ناصر . وأن يكون القرن الثامن عشر – كما يقال – قمة التخلف الأدبى ، ثم يأتى فيه من يقول : كن للمعاصر خير ناصر ؛ فذلك يعنى – إذن – أن فكرة المعاصرة مطروحة فى كل العصور حتى العصر الذى نتصور أنه عصر تخلف . ومن هنا تثور بعض الأسئلة ، مثل : هل فكرة المعاصرة مجرد موازاة أو انعكاس لما هو قائم ؟ أم أنها تتضمن ما هو أكثر من مجرد انعكاس للواقع الجديد ؟ . وإذا كان الشاعر يريد أن يكون كل الشعراء معاصرين وناصرين للمعاصرة ، فبأى مفهوم يكون هذا المعنى فى كل عصر؟ وهل تختلف الدلالة ؟ وإذا قلنا إن تصورنا للشعر فى وقتنا الراهن يجب أن يكون معاصرا ، فبأى معنى تكون المعاصرة ؟ وما أوجه الخلاف بين المعاصرة التى تدعو إليها وبين المعاصرة التى كانت تدعو إليها جماعة الديوان عندما طالبت الشعراء بأن يكونوا عصريين ؟ ونحن نرى – منذ القرن الثامن عشر حتى الآن – أن كلمة المعاصرة توشك أن تكون القاسم المشترك فى صياغات مختلفة ؛ وأن كل عصر يرى أن شعراءه معاصرون ، ومع ذلك يأتى زمن يجعلنا نقول إن هذه ليست معاصرة ، وإنما المعاصرة هى ما نعيشه الآن ، أو ما نتصوره الآن .. كان السؤال الأول : أى المفاهيم له الشرعية ؟ أما الآن فالسؤال هو : أى صور المعاصرة له الشرعية ؟

عبد القادر القط :

المعاصرة – على اختلافها – فى رأيى تتمثل فى جانبين متكاملين :

- جانب موقف الشاعر من الحضارة التى يعيشها ، وانشغاله بهمومها كما يقول الدكتور لويس ، وإرادته أحيانا لتغييرها لينحو بها نحو وضع أفضل ، والتمرد أحيانا على الواقع أو كل الرؤى الشعرية التى يمتزج فيها وجدان الشاعر بواقع الحياة التى يعيشها .

- جانب التعبير الفنى . وهذا أيضا لابد أن تتمثل فيه روح المعاصرة ؛ بمعنى أن اللغة تتطور من عصر إلى عصر ، ومدلولات الكلمات تتغير ، ومفهوم البيان يتغير ، وكذلك تركيب الجملة ومعنى الموسيقى ... كل هذه التغيرات لابد أن تنعكس أيضا على الشعر بناء على الموقف الحضارى للشاعر وتصوره الجديد ...

وإذن فالمعاصرة فيها هذا القدر المشترك بين كل العصور : أن تشغل نفسك بهموم عصرك الذى تعيش فيه ، وأن تكون لك رؤيتك العصرية الخاصة التى تدرك من وراء الظواهر حقيقة المجتمع الذى تعيش فيه ، والمستقبل الذى تستشرفه ، ثم أن تعترف أو تتجاوب مع التطور اللغوى والفنى الذى حدث فى العصر.

عز الدين إسماعيل :

هذا فيما يتعلق برؤية الواقع ، وما يعد الشاعر مطالبا به لكى يكون عصريا ؛ ولكن ما علاقة هذا الشاعر بتراثه فى هذه الحالة ؟ وهل تتم عندئذ قطيعة بين الشاعر وتراثه ؟ أم أن هذا التراث لايزال له دور فى تشكيل رؤيته المعاصرة ؟

عبد القادر القط :

الأمر بالنسبة للشعر العربى يختلف عن الأمر بالنسبة للشعر عند الأوروبيين . فالشاعر الأوروبى – مثلا – يبدأ مدرسة جديدة تتلو مدرسة سبقتها مباشرة فيحدث نوع من التداخل بين مفاهيم المدرسة السابقة والمدرسة اللاحقة ، أو يحدث نوع من التجاوز لمفهوم المدرسة السابقة سعيا إلى تقديم مفهوم جديد . أما الأمر بالنسبة للشعر العربى ؛ فهناك – للأسف – فترة انقطاع بين الحياة المعاصرة وبين التراث القديم ، وهى فترة العصر التركى والعصر المملوكى التى امتدت حوالى خمسمائة سنة ، والتى لا يمكن الانتفاع بها . وعندما أراد الشاعر العربى أن يبدأ عصرا جديدا ، وأن يجدد فى الشعر ، اضطر إلى أن يعود إلى الشعر القديم ، بدءا بالعصر الجاهلى ، ومرورا بالأموى ثم العباسى ، وهذه العودة غير طبيعية ، وقد أجبر عليها الشاعر العربى بسبب تلك الظروف : ظروف فترة الانقطاع . من هنا فإن سلطان الشعر القديم مازال قويا – إلى حد كبير – على الشعر العربى الحديث حتى فى أكثر صوره تجديدا . وهذا المظهر يمكن أن نتبينه لو تدبرنا بعض العبارات الشعرية ، وبعض المجازات ، وبعض ألوان استخدام اللغة ، وهذا أيضا هو ما يوقع الخصام أحيانا بين المحافظين والمجددين . فالمحافظون يرون فى هذا التراث القديم المنبع الذى لابد منه لكى يستقى الشاعر الحديث لغته وثقافته البيانية . وهذا يعنى أنهم يرون فيه ثباتا لابد أن ترتبط به . ولكن لو كان لدينا مرحلة فنية سابقة مباشرة ، لأمكن أن تنطلق منها مرحلة فنية لا حقة . ولعل هذا قد بدأ يحدث فى مرحلتنا المعاصرة ، فمن الممكن مثلا أن نقول : إن عصر التجديد والمرحلة الرومانسية قد شكلا كلاهما أرضية يمكن أن تنطلق منها حركة الشعر الحر مع وجود ارتباط بين هذه المراحل المتتابعة . وأما قوة ارتباطنا بالتراث ، وما تؤدى إليه من مفارقة ، فترجع إلى هذه القفزة الطويلة البعيدة من الحاضر المعاصر إلى الماضى البعيد ، عبر الفجوة الهائلة التى أحدثتها فترة الانقطاع .

عز الدين إسماعيل

ما يزال هناك موضع تساؤل ؛ فموقف الشعر المعاصر من التراث الجديد يتضح فى خروجه من عباءة هذا التراث بصورة أصبحت مرصودة وواضحة ومحددة . ولكن تبقى مسألة مدى الانتماء إلى التراث القديم ؛ فإذا كان الشاعر يصوغ أسطورة عصره بشكل أو بآخر ، من حيث الرؤية والأداة وغير ذلك ، فإلى أى حد يثرى التراث الشعرى العربى القديم أرضية الشاعر المعاصر الذى يريد أن يصوغ أسطورة عصره صياغة شعرية ؟ . وهل ما يزال هناك رصيد قابل لأن يوظف فى صياغة هذه الأسطورة الجديدة التى تتحدث باسم العصر ، وفى الوقت ذاته تظل وثيقة الارتباط بالتراث القديم ؟ أم أن تشكيل أسطورة العصر – تشكيلا جديدا – مستقل لا علاقة له بذلك التراث .

سلمى الخضراء الجيوسى :

ما قاله الدكتور عبد القادر صحيح إلى حد كبير ، وأزيد عليه بعض الأمور . فيما يتعلق بارتباطنا بالتراث المباشر ، والتراث القديم ، أود أن أشير إلى أن التراث المباشر بالنسبة لحركة الشعر الحديث قد رفض رفضا تاما . فمثلا بالنسبة لقضية الرومانسية نرى الشاعر الحديث أشد تعصبا ضد أى تسرب رومانسى إلى شعره ، سواء أكان بالموقف أم بالعاطفة أم باللغة ، وهذا حرص شديد وتعصب ضد

الرومانسية . وهناك أيضا تعصب ضد كلاسيكية شوقى ؛ وهذا التعصب موجود بصفة واعية ومقصودة . وإذن فهناك نفور واع ضد هاتين المدرستين : الكلاسيكية والرومانسية ، يتمثل فى رفض أى تسرب من منهج هاتين المدرستين إلى شعر أى شاعر .

وإذا جئنا بعد ذلك إلى قضية التراث ، وجدنا أن أكثر الشعراء الذين تكلموا عن الحداثة هم أكثرهم ارتباطا بالتراث **ولو أخذنا مواقف الشعراء المعاصرين ــ الآن ــ من الإنسان ، ومن الكون ، لوجدناها ــ باستثناء قلة منهم ــ مواقف بطولية وهجومية ؛ وهى تعد مواقف قديمة وتراثية جدا . وإذا أخذنا موقف أدونيس** ــ وهو الذى يتكلم عن الحداثة أكثر من أى شاعر آخر ــ وجدناه يتمثل فى : عبد الرحمن الداخل .. الصقر الهاجم .. البطل المنقذ ؛ وعند خليل حاوى تجئ دائما رؤية المنقذ الفارس ؛ وعند محمود درويش يختلط البطل بالضحية ، ولكن البطولة موجودة دائما . وهذه المواقف تراثية . وإذن فالتراث القديم موجود فى عظام الشاعر المعاصر مهما حاول رفضه . وقلة من الشعراء هم الذين استطاعوا أن يكونوا حديثين بالمعنى الحديث ؛ لأن العصر الحديث فى العالم الآن عصر غير بطولى ؛ عصر ضحايا ، وعصر إنسان مسحوق . وبعض القصائد الحديثة ــ عند صلاح عبد الصبور مثلا ــ تتسم بهذا الموقف : موقف الإنسان الكونى المعاصر. الشاعر الحديث من ناحية الموقف رفض الارتباط بالتراث عن وعى ، ولكنه تسرب إلى كلامه ، وإلى موقفه ، ولم يزل الشاعر المعاصر يحمل الكثير من روح التراث ، أو من روح الشعر التراثى . ولكن هذا يعبر عن إنسان هذا العصر بعامة ؛ فنحن مازلنا فى حاجة إلى البطولة ، وهذا هو البرهان على ذلك . ونحن إذ نقول ذلك فلسنا ضد عصرنا العربى ، فمازال هذا العصر يحتاج إلى ناظم البطولة ، ونحن فى حاجة إلى البسالة ؛ لأن وضع العالم العربى يحتاج إلى كثير من البسالة .

لويس عوض :

أنا موافق تماما على التعريفات التى قدمها الدكتور عبد القادر القط للمعاصرة ، ولكنى أحب أن أضيف إليها أن الإنسان لا يستطيع أن يكون معاصرا ، ولا حتى أن يكون شاعرا أو فنانا ، إلا إذا استوعب التراث استيعابا كافيا . أما الشىء الوحيد الذى أختلف فيه معه ؛ فهو القبول . ولا يخفى أن الاستيعاب شئ والقبول شئ آخر . فمن الممكن أن يستوعب الإنسان التراث ثم يثور عليه . وأيضا فإن الدكتور القط يتصور أن هناك اختلافا بيننا وبين الحضارة الأوروبية فى هذا السياق ، ولكن تاريخ الآداب الأوروبية يدلنا على أن الأوروبيين وقفوا نفس موقفنا الذى نقفه بالنسبة للتراث العربى ، وعندهم أيضا حالة الانفصال التى تتمثل فى ألف سنة من العصور الوسطى . وقد كانت « النهضة » فى حقيقتها ثورة على ألف سنة من الحضارة اللاتينية ، كما كانت فى نفس الوقت عودة إلى اليونان ؛ لأنهم لاحظوا أن جميع مظاهر الانحطاط الأوروبى كانت مترتبة على الكثلكة والإقطاع وكل الظواهر الاجتماعية والاقتصادية والفنية التى سادت أوروبا خلال ألف سنة أو أكثر . وإذن فقد كانت الثورة الأوروبية الأولى ثورة على هذا العصر الوسيط ــ الذى يقابل عندنا العصر التركى والمملوكى ــ من ناحية ، وكانت عودة إلى الوثنية اليونانية ، بسبب ازدهار الحرية ، وازدهار الآداب والفنون والمذهب الإنسانى Humanism فيها . وقد كان هذا ابتداء من عصر شكسبير. وربما ابتداء من عصر تشوسر فصاعدا . كانت هناك عودة لإحياء اليونان وتصفية رواسب الحضارة الرومانية وما صاحبها من قيم روحية إلى آخره . وإذن فعلينا أن نقرأ العرب القدامى وعلينا أن نستوعبهم ، ولكن ليس علينا بالضرورة أن نقبلهم . وعلينا أن نعود أيضا إلى المدارس التى تكونت عندنا منذ محمد على مثلا ؛ فنستوعبها أيضا ، ولكن ليس علينا بالضرورة أن نقبلها ؛ وذلك لأن مجتمعنا يختلف فى الهموم والمضمون وغير ذلك . وهنا يتضح أن المشكلة متعلقة بصدام مدرسى مفتعل بين أنصار القديم وأنصار الجديد . فأنصار القديم يحلو لهم دائما أن يصوروا أنصار الجديد رافضة ، ليس هذا فحسب ، بل هم يتهمونهم بأنهم لم يستوعبوا التراث القديم ؛ وهذه هى التهمة التى نجدها دائما فى جميع بلاد العالم ، اتهام أنصار القديم لأنصار الحديث ليس بأنهم رافضة فحسب ــ لأن الرفض نفسه شرعى ــ بل بما هو أبعد من ذلك أحيانا . ولكن الأمر المهم هو : هل استوعب الشاعر تراث الماضى أم لم يستوعبه ؟ **هناك مراحل مضيئة يستوعبها الشاعر ويقبلها ، ومراحل منحطة يستوعبها الشاعر أيضا ويرفضها ، وفى كل هذا تكون روح العصر هى الفيصل فى الاختيار .**

عز الدين إسماعيل :

أظن هذا واضحا لدى شعرائنا . ولو تأملنا لوجدنا أن صياغاتهم لأسطورة هذا العصر كلها توشك أن تكون مستمدة من مصادر تراثية أو مبنية عليها ؛ فهناك هجمة واضحة من الشعراء المعاصرين فى أجيالهم المختلفة على المادة التراثية وصياغة أسطورة العصر من خلالها . وسأترك الكلام هنا للشاعر الأستاذ أمل دنقل ، لأنه أحد الذين يعانون هذه التجربة .

أمل دنقل :

فى الحقيقة كنت أريد أن أقول كلمة ، إضافة إلى ما قاله الدكتور عبد القادر وإلى ما قاله الدكتور لويس . إذا افترضنا تفاوتا بين الحلم والواقع : الحلم الإنسانى بالحرية والمجد ، والواقع الذى يعيشه الإنسان فى أى عصر من العصور ؛ فإن الشاعر يحاول أن يتجاوز هذه الفجوة ، أو هذا التفاوت ، عن طريق إقامة واقع مختلف ، نصطلح على تسميته « الواقع الفنى » . وهذا « الواقع الفنى » الجديد ، يستمد الشاعر كل عناصره من الواقع الفعلى ، ولكن بنسب جديدة تختلف عن النسب الموجودة فى الواقع الفعلى . وإذن فالشاعر يبحث عن نسب جديدة يتصور أنها الأصلح ، وأن هذا هو المنطق الذى ينبغى أن يسود فى الواقع الفنى الجديد الذى يحلم الشاعر بأن يجعله واقعا فعليا يعيشه الناس . ومن هنا فإن للشاعر أن يعيد صياغة الواقع ، أو أن يفك الواقع ويعيد تركيبه من جديد تركيبا اصطلح على تسميته « الواقع الفنى » . وبالطبع فإن هناك شيئا آخر يواجه الشاعر ، وهو أن هذه النسب ، أو هذه الرؤية للواقع تتغاير من عصر إلى عصر . فسقوط شهاب مثلا يمكن أن يفسر فى عصر من العصور بأنه رجم للشياطين ، وفى عصر آخر يمكن أن يفسر بأنه موت عظيم ، وفى العصر الحديث لا يعنى سقوط الشهاب أى شئ ، لأن المخترعات الحديثة قد صرفت الأنظار عن مراقبة هذه النجوم وما ينفصل عنها من شهب ، إلا بالنسبة لمن يدرسونها دراسة علمية فى المراصد الفلكية . وأما فى العصور القديمة فقد كانت النجوم عونا للإنسان السارى فى الصحراء ، يحدد بها وجهة سيره ، وعندما أدت المخترعات إلى الاستغناء عنها ؛ فقدت حيويتها الأولى التى كانت لها فى العصور القديمة . ولذلك فإن لجوء الشاعر إلى هذه النسبة بين الإنسان والشهاب يصبح نقلا تراثيا وليس نقلا شعوريا أو نقلا معاصرا . وإذا تحدث شاعر عن سقوط شهاب وعن رعب ثار فى نفسه نتيجة لذلك ، فذلك نقل تراثى ، أو رؤية تراثية مستحضرة من الذاكرة ، وليست من الإبداع أو من الانبهار فى شئ .

معنى كلمة المعاصرة هنا هو : **أن الشاعر كلما اقترب من العلاقات والنسب الحقيقية ، ومن النسب الجديدة التى نشأت فى عصره نتيجة للاكتشافات العلمية ، ونتيجة للتجربة الشعورية ، ونتيجة للرؤية الفلسفية الجديدة للكون ، استطعنا أن نصف الشاعر بأنه معاصر** . ولكن ما يحتم العودة إلى التراث هو أن الإنسان لكى يدرك أن هذه النسب الجديدة جديدة فعلا ؛ فلابد أن يدرك أيضا النسب القديمة ، أى أن الشاعر لكى يدرك أن النسب التى وصل إليها ، أو التى يحلم بها ، نسب جديدة حقا ، عليه أن يحيط برؤية الإنسان القديم للكون . وأنا ــ مثلا ــ لا أستطيع أن أزعم أن هذه العلاقات بين الأشياء علاقات جديدة ، إلا إذا كنت أعرف ــ أصلا ــ العلاقات القديمة . ومن هنا كان بحث الشاعر عن العلاقات القديمة ؛ واستيحاء النسب أو العلاقات التى ما تزال تتمتع بحضور فى حياته ، يقوده دائما إلى العودة للتراث والبحث فيه . وعودة الشاعر إلى التراث ليست وليدة

اليوم ، لأن الشعراء فى العصرين الأموى والعباسى ، كانت العودة إلى التراث فى نظرهم تتمثل فى أن يذهب الشاعر إلى البادية فيقيم فيها ، ليكتسب لغة العرب وفصاحتهم . وقد كان مفهوم العودة إلى التراث عند شوق أن يستحضر الأعمال الضخمة التى أقامها الفراعنة ، أو انتصارات الفتوحات العربية والإسلامية . أى أن رؤية شوق للتراث تتعلق بكتل فى هذا التراث ، أو نتائج هذا التراث ، كأن يقف مثلا أمام تاج محل ، أو على قبر نابليون لكى يستحضر العظمة الماضية ... وإذن فالشعر الحديث فى المدرسة الحديثة ، يحاول أن يجد طرائق للخلاص من العذاب الإنسانى ، كما حاول الإنسان القديم . ففكرة المخلص – مثلا – فكرة قديمة جدا ، كما أشارت الدكتورة سلمى . وعندما يتبناها شاعر حديث لا نستطيع أن نزعم أنه سلفى ، وذلك لأن العذاب الإنسانى إزاء التسلط ، وإزاء القوى الطاغية عليه لا ينتهى ، ولكن عندما تتحول فكرة المخلص إلى فكرة لاهوتية ، فأنا أزعم – فى هذه اللحظة – أن الشاعر بذلك ينتقل من فكرة المعاصرة إلى فكرة السلفية ، لأنه لم يضف إلى هذه الرؤية العلاقات الجديدة ، ولأنه لن يظهر نبى جديد لكى يخلص الإنسان .

عز الدين إسماعيل :

لقد نسج الشعراء القدامى – فى عصورهم المختلفة – أسطورة عصرهم ابتداء ؛ فلماذا لا يحدث هذا فى عصرنا ؟ بمعنى أن ينشئ الشاعر أسطورة عصره ابتداء دون التعويل على عناصر قديمة ، أو إعادة تركيبها ؛ فهو لا يأخذها برمتها وإلا أصبح سلفيا كما تقول ، بل عليه أن يعيد تركيبها لكى تلائم منظور العصر . بدلا من ذلك لماذا لا ينشئ – ابتداء – أسطورته الخاصة ؟

لويس عوض :

الأدب الشفوى سبق عصر التدوين بآلاف السنين .. ولذلك فإن القدماء فى عصر التدوين كانوا أيضا فى نفس الوضع الذى نحن فيه الآن . وكون شاعر مثل امرئ القيس ، استطاع مجتمعه أن يسلم قصائده للخلف ، وما سبق هذا ضاع لأسباب مختلفة ؛ فليس معنى هذا أن الجاهلية القريبة بدأت من فراغ ، وإنما أخذت هذه الجاهلية من جاهلية أبعد ، وقد كان هناك حكمة ، وفلسفة ، وموقف من الحب والحياة والحرية ؛ وهذه أشياء لابد من وجودها فى كل الأجيال ، وقد كانت بالتالى موجودة فى الأجيال السابقة عليهم ، ولكنهم استوعبوا ما سبقهم ، فقبلوا منه ما قبلوا ، ورفضوا منه ما رفضوا . ولذلك فإننا لا نستطيع أن نقول «ابتداء» ، أو أن هناك جيلا يبتدئ شيئا .

عز الدين إسماعيل :

أنا لا أقصد إلى القول بالابتداء الكلى ، وإنما أقصد أن الشعراء الكبار مثل جيته ، استطاعوا أن ينشئوا أسطورة عصرهم ، دون التعويل على إعادة تركيب معطيات سابقة قديمة فى تاريخهم الثقافى أو الفكرى ، وهذا ما أقصده ، وهو يؤدى بنا إلى مسألة أخرى ، وهى : إلى أى مدى يمكن أن ترتبط العصرية ، أو المعاصرة – وخصوصا بالنسبة إلينا الآن – بفكرة العالمية ، وبفكرة الانفتاح على الشعر الإنسانى المعاصر بصفة عامة .

أمل دنقل :

قبل أن نصل إلى هذه النقطة هناك شئ ، وهو أن استخدام الأسطورة له جناحان كما تفضلت وقلت .. الأول ، استلهام الأسطورة القديمة الموجودة فعلا والموروثة ، والثانى ، هو خلق الأسطورة الجديدة ، أو «أسطرة» الواقع .. والحقيقة أن الاتجاه الأول هو الذى تغلب فى فترة من الفترات ، ولايزال حتى الآن مستشريا ؛ لأن الظرف التاريخى الذى نشأ فيه الشعر الحديث ، صادف نهضة عربية ، وامتدادات عربية ، وبذلك كان هناك محاولة ذات جناحين ؛ إما لتعرية الواقع المتردى عن طريق استحضار واقع مزدهر فى ذلك الوقت ، أو ربط هذه النهضة بجذورها التحتية التى تصل إلى الماضى . وقد كان هذا مهما جدا ؛ لأن الحس التاريخى ضعيف – عندنا كشعب – للغاية .

أريد بعد ذلك أن أتكلم فى موضوع «الأسطرة» ، وأنا أزعم أن هذه المحاولات حادثة ولكن ليس لها بهاء الاسطورة القديمة . فمثلا الأرض عند محمود درويش تحولت إلى أسطورة ، لأن الأرض فى الموروث القديم أو فى العصور القديمة كان ينظر إليها من زاويتين : من زاوية مفهوم دينى ينظر إليها على أنها شئ منحط يقابل سمو السماء ، وزاوية تنظر إلى الأرض نظرة مشاعية ، من حيث السياحة فى الأرض أو الضرب فيها أو السعى ، لأنه فى ظل الإمبراطورية الإسلامية لم يكن هناك اعتراف بالوطن القومى ، لأن كل الأرض أو كل العالم كان ينقسم إلى : دار سلام ودار حرب . والأرض بمعنى الوطن ، وبمعنى الأم ، وبمعنى الحبيبة ، وأيضا بالمعنى الذى يعلى مكانتها على السماء ، كل هذا أنا أزعم بأنه من قبيل خلق أسطورة جديدة ولكن ذلك كله إنما يأتى فى سياق مألوف . وهذا – بالنسبة إلى الناس – لا يصبح له قوة الصدمة التى كانت للأسطورة القديمة .

عز الدين إسماعيل :

السؤال الآن للدكتورة سلمى ؛ وهو يتصل بأشكال التغير التى تتحقق فى شعرنا المعاصر فتسمح لنا بتسميته معاصرا على وجه التحديد . وقد أشار الدكتور عبد القادر إلى أن هناك رؤية متغيرة ، وأداء فنيا متغيرا ؛ فهل استطاع الشعر العربى المعاصر أن يحقق معاصرته فى شكل الأداة ؟

سلمى الخضراء الجيوسى :

هناك نقطة مهمة فى الشعر الحديث ، وهى أن الإصرار على تغيير اللغة والصورة ، أصبح فى بعض الأحيان تعملا . وهذا يعنى إصرارا واعيا وعيا كبيرا ، ومتعصبا ، ومجتهدا ، وعندما يدخل الاجتهاد الشعر بهذه القوة فإنه يصبح تعملا . فمثلا هناك تجارب شعرية كثيرة لشعراء السبعينيات فى العالم العربى ، وهناك عشرات من الشعراء بعضهم موهوب جدا ، ولكنى أعتقد أن عددا من هذه المواهب قد زاغ بسبب هذا التعمل ، وبسبب هذه الردّية التى انتشرت فى الشعر العربى ؛ الردية التى تدعو إلى تغيير لغة الشعر ، وإلى استخدام الصورة التى تباعد بين طرف التشبيه بشكل خاص .

هى دعوة صامتة ، ولكنها أصبحت زيا ، وهذا خطر دائما ؛ لأن هذا ضد روح العصر . من هذه الناحية ، وقع الشعر فى نوع من المآزق .

عز الدين إسماعيل :

هذا فى الجانب السلبى ، فماذا تحقق فى الجانب الإيجابى مما يمكن أن يعكس روح العصر ؟

سلمى الخضراء الجيوسى :

لقد تحقق الكثير : تجديد هائل فى اللغة ، وتجديد هائل فى الصورة ، ومحاولة التجديد أحيانا فى الموضوع ، وحتى فى الأطر التى أصر عليها الشعر ، وأصرت عليها دعوة الالتزام وأصبحت نوعا من العنف الشعرى السائد . لقد تحقق الكثير .

عز الدين إسماعيل :

من المؤكد بالطبع أن هناك أشياء كثيرة تحققت ، ولكن السؤال هو : كيف يمكننا أن نربط بين وقائع هذا التغير والشكل نفسه بوصفه تعبيرا عن واقع معاصر ،

أو ضروريات عصر ، أو روح عصر ، أو أسطورة عصر ، أو ما شئنا من التسميات بحيث نصل إلى أشياء ملموسة فى هذا البناء الشعرى الذى تغير تغيرا كبيرا عن الأبنية القديمة ، ماذا فيه مما يمكن أن نقول إنه مقتضى العصر ، أو متلائم مع طبيعة هذا العصر ؟

سلمى الخضراء الجيوسى :

هذا سؤال خطير ، وإجابته تتعلق بناحيتين : ناحية سلبية ، وناحية إيجابية . الناحية الإيجابية مثلا يمكن القول إن التحول فى اللغة : من التعميات ، إلى اللغة الغامضة ، إلى الصورة الغامضة ، هو استجابة لطغيان العصر ، بمعنى أن الشاعر قد اضطر إلى هذا . ولكنى لا أعتقد أن ذلك صحيح ، بل الحقيقة أن الحاجة الفنية إلى تغيير لغة الشعر ، إضافة إلى نوع من التأثر ببعض الشعراء الغربيين مثل سان جون بيرس ، كل هذا دفع الشعراء الرواد إلى هذه الطريقة ، وفى كتابة الشعر بهذه الطريقة استعمال غامض للغة ، ومزيج من السيريالية والصوفية . وقد أصبح هذا الأمر زيا ، ليس العصر فى حاجة إليه ، بل الحقيقة أن حاجة العصر تناقض هذا ، أو بالتحديد ، العالم العربى الآن لا يحتاج إلى معميات فى الشعر ، وإنما نحن فى حاجة إلى وضوح أكثر . والحقيقة أن النقد لا يطبق ، بل لا ينبغى له ، أن يدعو الشعراء إلى كتابة شعر واضح ، لأن مثل هذه الدعوة أيضا هى ضد الشعر .

لقد كان السؤال هو : هل يتماشى هذا مع حاجة العصر ؟ وردى على هذا السؤال أنى لا أعتقد أن العصر فى حاجة إلى شعر معمى ، ولكنى أعتقد أن لغة الشعر كانت فى حاجة إلى الإغراق فى هذا حتى تتخلص من اللغة السابقة ، ومن نوع اللغة التى كان يكتبها السابقون . وهى محاولة لتغيير كل شئ من أجل التخلص من الماضى .

وأنا شخصيا لا أعتقد أن هذا مرتبط بالوضع الاجتماعى والسياسى ، وإنما أعتقد أنه وضع فنى ولا علاقة له حقيقة بالوضع السياسى .. وأما القول بأن الشعراء الذين يكتبون بهذا الأسلوب يحاولون التخلص من طغيان السلطة ، فأنا لا أعتقد فى أن هذا هو السبب ، ولم يكن الإغراق فى الرمزية هربا من الانتقام ، وإنما أعتقد أنه كان استجابة لحاجة فنية ، ولكنهم أغرقوا فيها وأصبحت زيا . وكل الأزياء خطر على الشعر .

عبد القادر القط :

أنا أعتقد أن تمثيل الشعر لروح العصر لا يجرى بصورة آلية يوافق فيها الشعر دائما روح العصر ، فهناك أشياء تنعكس من روح العصر على الشعر ، وهناك أشياء ربما خالفت روح العصر ، لأنها قد تستشرف مستقبلا ، أو لأنها نزعة فنية ناتجة من تصور فنى خاص لشعراء العصر . فمثلا الشعر الحر أو الشعر الجديد ، فيه ما يمثل روح العصر أو طبيعة الحياة الحديثة : نثرية الحياة من ناحية ، وكلية الحياة وتداخلها من ناحية ثانية . ويتمثل هذا فى صور الشعر الجديد ، وشكل الشعر الجديد . فاللغة نثرية بعيدة عن التوتر وعن رصانة الشعر الكلاسيكى ، ثم تداخل الصور الشعرية ، وتداخُل السطور الشعرية ، بحيث لم يعد البيت أو المقطوعة وحدة قائمة بذاتها ... هذه النثرية وهذه الكلية تعكسان طبيعة العصر الذى نعيش فيه . ولكن هناك الإيقاع مثلا ، فإيقاع الشعر الجديد يبدو مخالفا لطبيعة إيقاع العصر الذى نعيش فيه ، فهو إيقاع صاخب ، شأنه شأن الموسيقى الصاخبة التى نسمعها فى كل وسائل الإعلام . إذا تأملنا هذا وجدنا أن الشعر الحر يخالف هذه الموسيقى تماما ، فموسيقاه هادئة خفية ، ربما كانت وليدة ما أشرت إليه من نثرية وكلية فى طبيعة الحياة ، ولكنها تخالف إيقاع موسيقى العصر نفسه . ويمكن أن يكون هذا وجها من وجوه انعكاس الحياة الحديثة فى الشعر الحر .

لويس عوض :

أنا أعتقد أنه قد حدثت ثورة فى الشعر العربى فى الفترة من سنة ١٩٤٠ إلى سنة ١٩٧٠ . وهذه الثورة ثورة فى المضمون وفى الشكل ، وأنا لا أوافق على كلام الدكتورة سلمى الذى قالت فيه إن الشعر الحديث يجنح إلى الغموض . فصلاح عبد الصبور ، والبياتى ، والسياب ، ونازك الملائكة ، وأحمد حجازى وسلمى الخضراء الجيوسى وأمل ، كل هؤلاء لا أجد فيهم غموضا .

جابر عصفور :

وأدونيس مثلا ؟

لويس عوض :

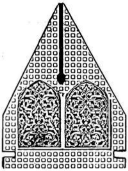
أدونيس حالة تبحث وحدها . ويمكن القول عنه أنه مستقبلى ، بمعنى أن الحكم عليه يكون فى الأجيال القادمة ، لأن الحكم عليه الآن فى منتهى الصعوبة .

شوقى ضيف :

لى تعقيب : أود أن أرجع فيه إلى كلام الدكتور عبد القادر . فالإيقاع الحالى فى المنظومة الجديدة ــ كما أشار الدكتور عبد القادر ــ لا يتفق تماما مع إيقاع الموسيقى العام فى العصر . وامتدادا لهذه الفكرة ، أرى أنه ينبغى النفاذ ــ حقيقة ــ إلى إيجاد نظام نغمى للمنظومة الجديدة ، بحيث يثبت ، وقد يكتب لهذا النظام أن ينضم الشعراء جميعهم تحت لوائه ، حتى لا يظل عندنا هذان الخطان الكبيران : خط الشعر العمودى ، وخط الشعر الحر . فنحن نريد أن يلتحم الخطان ، وهما لا يلتحمان ــ فى تصورى ــ إلا بهذه الوسيلة . أى أنه لابد من العناية بالنسب النغمية اشتقاقا من القصيدة التقليدية ، أو من الإيقاع التقليدى . وليس معنى هذا أنى أريد أن نعود إلى فكرة الشطر ، ولا إلى فكرة البيت ، بل أرى أن التغير الذى حدث قد تمكن حقا ، ولابد أن نعترف بذلك ، وفوق ذلك ينبغى أن نمكن له من الحياة والاستمرار . ولكن ما أريد أن أقوله وأن ألح عليه هو أن الشعر الجديد ما يزال فى حاجة إلى استحداث نظام نغمى للمنظومة الجديدة ، بحيث يخضع هذا النظام للدراسة ، ويتمكن الشعراء من الوقوف عليه بدقة .

أمل دنقل :

فى تقديرى أن الشعر الجديد لم يكن ثورة موسيقية . ومن هنا فإن مسألة إيقاع العصر ، وموسيقى العصر مسألة أخرى تماما .. وما أراه أن الشعر الجديد هو خروج بالبناء الشعرى من إطار الموسيقى إلى الإطار التشكيلى أو التصويرى . وهذا التطور فى الشعر كان يجب أن يتم منذ سنوات طويلة ، فقد جاء نتيجة لأن القصيدة بعد أن كانت محفلية ، أو مسموعة ، أصبحت مقروءة . وقد كان يجب أن يتم هذا التطور فى الشعر ، فى عصر النهضة وظهور الطباعة وانتشار المجلات والصحف . ويترتب على ذلك إلغاء اللوازم الموسيقية المتعلقة بالسمع ، أو بالأذن العربية ، واعتماد القصيدة على الوسائل البصرية ، وهى الأقرب إلى التشكيل ، وليس الموسيقى . من هنا فإن مسألة الاعتماد على التفعيلة مسألة حل وسط بين ما كان وما يجب أن يكون ، بمعنى أنه عندما يقرأ الإنسان قصيدة فى ديوان فهو لا يقرأ وزنها على الإطلاق ، وإنما تأتى الموسيقى إلى نفسه عن طريق تناغم الحروف ، وعن طريق العلاقات بين بعض الكلمات وبعضها . ولكن الشئ الجديد الذى حققه



الشعر الجديد هو البناء بالصورة . وإذن فمسألة الاتفاق على نظام نغمى جديد تخرج عن طريق الشعر الجديد ، بمعنى أن الفرق بين ثورة الشعر الجديد والأندلسى والموشحات الأندلسية مثلا ، هو أن التجديد الأندلسى تم فى إطار الموسيقى أى فى إطار السمع ، أما التجديد فى الشعر الجديد فقد تم فى إطار الرؤية البصرية . ومن هنا فإن الاتفاق على نظام نغمى جديد ليس من فلسفة الشعر الجديد . وإذن فمسألة معاصرة الشكل الجديد متعلقة بسيادة القراءة على السماع . وقد جاء هذا طبعا بعد عصر الطباعة ...

شوقى ضيف

أريد أن أطلق التعبير مرة أخرى بناء على ما قاله الآن الأستاذ أمل ، من أن القصيدة أريد بها أن تتحول من السمع إلى البصر ، فى حين أن الشعر ليس فنا بصريا ، بل هو فن سمعى . وإذن فهذا التحول يصبح تحولا فى جوهر الشعر . وإذن هل يظل الشعر يرضى الأذن العربية ، أم ينفصل عن الأذن ونجد لذته عن طريق البصر لذة عقلية ؟ . أخشى أن تهدد هذه المشكلة كيان الشعر الجديد ، وقد فكرت فى هذا الأمر قبل ذلك تفكيرا طويلا .

وأنا ـ فى الحقيقة ـ كمعاصر لهذه الحركة أفكر فيها طويلا .. هل ما ينقصها هو الصور التى ذكرتها الدكتورة سلمى ، أم ينقصها الحكمة والأفكار الإنسانية .. لقد أتاحت الأفكار الموجودة فى شعر المتنبى الخلود له ، وجعلت لواءه يظل شعراء العربية من عصره إلى اليوم ، حكمه الخالدة التى بثها فى شعره . فهل نستطيع أن نتلافى نواقص الإيقاع فى الشعر الجديد بحكمة خالدة ؟ أم هل نستتم نواقص الإيقاع فيه عن طريق الصورة ؟ وهل الصورة الموجودة فى هذا الشعر الآن تشفع له فى هذه النواقص ؟ . أنا لا أنكر أن هناك روائع فى هذا الشعر ، ولابد أن أعترف بأن هناك الكثير جدا من منظومات هذا الشعر تؤثر فىّ ، لا عن طريق البصر فقط كما قال الأستاذ أمل ، وإنما أيضا عن طريق السمع ، لأن كثيرين من هؤلاء الشعراء بدأوا حياتهم الشعرية بالمراس فى داخل التراث العربى ، وكلنا يعرف الآن الرواد من شعراء المدرسة الجديدة ، وكثيرون منهم تكونوا داخل القصيدة التقليدية ، أى داخل التراث . لقد قرأوا التراث ، وكتبوا شعرا عموديا ، ثم انفصلوا عنه إلى الشعر الجديد ، وهذا يؤكد ما أقوله من أنه لابد أن تكون هناك صلة بين شعراء المدرسة الجديدة وبين التراث ، وإلا فإن هذا الجيل الذى نعده جيل الرواد ، إذا تقدم الزمن لا يخلفه جيل يتجه اتجاهه فى تمثل التراث ، بمعنى أن هذا الجيل الأول من الرواد قد تمثل التراث ، واستطاع أن يستحدث هذه المنظومة الشعرية الجديدة ، مع ملاحظة ما قلت من أنه لم توضع لها حتى الآن نسب نغمية دقيقة . وما أخشاه مع مرور الزمن ألا يتصل الجيل بالتراث ، فى حين أن اتصاله بالتراث يجب أن يتأكد ، حتى نتمكن من الوصول إلى الصورة الموسيقية الدقيقة التى ترضى الأذن منذ قراءة البيت الأول لا تنازليا كما نقرأ النثر ، وإنما نقرأ ونتوقف ونستمتع ونشعر أننا نتنقل خلال قصيدة .

عبد القادر القط :

لى تعليق على كلام الدكتور شوقى ضيف ، وهو غير خارج عن موضوع العصرية ، فهو يقول إن الشعر الحر قد يخالف فى موسيقاه الأذن العربية ، والأذن العربية ـ لو ترجمناها بمعنى مباشر ـ تعنى الحس الموسيقى العربى ، وهذا الحس الموسيقى من المتغيرات التى ذكرنا أنها تتغير من عصر إلى عصر ولا تمس جوهر الشعر ، مادام هناك حس موسيقى ما ، متحقق فى الشعر . **وأعتقد أن الزعم القائل بأن الأذن العربية والحس الموسيقى ثابت على مر العصور منذ امرئ القيس إلى الآن ، إنما هو زعم فى حاجة إلى نظر** . وحسبنا لو نقلنا الأمر إلى الموسيقى الفعلية فى عصرنا هذا ، منذ أن ابتدأت نهضتنا الحديثة الموسيقية فى العشرينيات مثلا على يد موسيقار كمحمد عبد الوهاب ، فستجد أنه بدأ يغنى « طقاطيق » كما كانوا يسمونها أو الأدوار ، ثم بدأ يغنى لأحمد شوقى « بلبل حيران » ، و « فى الليل لما خلى » . وهناك موسيقى فيها نوع من المد والترجيع ، ثم بدأ يتأثر بالموسيقى الغربية السريعة الخفيفة ، بحيث نقل الموسيقى التركية نقلة كبيرة ، فى حياة فنان واحد ، وفى حياتنا نحن ، وأصبح الناس يستطيبون هذا النوع من الموسيقى ، لأنه مطعم أيضا بموسيقى غربية ، هى من المؤثرات المعروفة أو الملموسة فى حياة العصر . وإذن فالموسيقى العربية أو الأذن العربية ليست ثابتة على مر العصور وهذه هى مشكلة المشاكل فى الحقيقة بالنسبة للتراث والمعاصرة ، لأن التراث العربى ممتد على مدى زمن طويل جدا ، وفى بيئات مختلفة فى مستوياتها الحضارية ومعطياتها المادية ، التى يستخرج منها الشاعر ، أو يستوحى صوره الشعرية ، بحيث يتعذر أن تصبح كلها على قدم المساواة منبعا من منابع الإلهام عند الشاعر المعاصر . ولسوء حظ الشاعر المعاصر أن المجتمع العربى ـ كما قلت ـ كان قد ركد مدة طويلة ، فى الوقت الذى كان المجتمع الأوروبى قد بدأ يتطور من مرحلة حضارية إلى مرحلة أخرى ، فبدأ بالكلاسيكية الجديدة ثم بالرومانسية ، ثم بالواقعية ، ثم بالمذاهب الجديدة فى حين أنه قر فى أذهان العرب ومتذوق الشعر العربى أن هذه الصيغة الشعرية بكل مقوماتها صيغة ثابتة إلى الأبد . فلما بدأ المجتمع العربى يتطور ، بدأ الشعر العربى يتطور ، وبدأت المعركة الحادة بين القديم والجديد حدة غير طبيعية ، وعلى فهم غير طبيعى يخيل إلى الناس أن مثل هذه المذاهب الأدبية يمكن أن تتعايش فى عصر واحد ، ولهذا كان انتفاع الشاعر الحديث بالتراث ، وارتباطه به ، انتفاعا وارتباطا يمنعانه من الجسارة على اللغة ومن الجسارة على التراكيب الشعرية ، ومن الجسارة على الإيقاع الشعرى . وظل هناك رقباء عليه دائما يوجهونه إلى الارتباط الدائم بالتراث الشعرى . وهذه هى أزمة الشعر المعاصر .

عز الدين إسماعيل :

ما رأى الدكتور لويس ؟

لويس عوض :

ما أراه هو أن الثورة الحقيقية التى تمت فى الشعر الجديد هى اختلاف النظرة إلى الأشياء . فبعد أن كان الشاعر يمسك بربابة ويتغنى بحالة وجدانية . تحول إلى إنسان يعبر عن هموم الإنسانية ، أو هموم جيله فى هذه الفترة . نأخذ مثلا محاولة المزج بين الدراما وبين الشعر عند صلاح عبد الصبور ، ونرى ما يحاول أن يفعله فى ليلى والمجنون ، أو فى مأساة الحلاج .. نحن لا نستطيع أن نطلب منه ـ كعلاقة مع التراث ـ أن يأتى بشخصية مثل شخصية الحلاج ، ثم يقرأ فيها معانى لا علاقة لها بالحياة التى نحياها الآن ، كالصراع بين السلطة الروحية والسلطة الزمنية فى وقت من الأوقات . ولكن ما حدث هو أنه نقل وعينا من معالجة فردية لوجدان فردى إلى معالجة فلسفية لموضوع إنسانى أو قومى . وهذا هو لب المعاصرة . وكل ما أريد أن أقوله هو أننا لا يلزم أبدا أن نركز على الشكل إلا من حيث قدرته على التعبير عن المضمون .

عز الدين إسماعيل :

هذا أمر مسلم به . وقد كان السؤال هو : ما الذى يتحقق فى الأداء الشعرى الجديد ملبيا لمطالب المضمون العصرى الجديد ، تبريرا لهذا الشكل والتغيرات

المتلاحقة التي تعتريه . لقد بدأت القصيدة الجديدة - من حيث الشكل - بخروج بسيط جدا . ونحن نذكر أن هذا الخروج في بدايته كان يسيرا جدا : مسألة التفعيلة ، وبعض الأبيات مقفى ، والآخر غير مقفى . ووصل الأمر بعد ذلك إلى القصيدة المدورة . وما أريد أن أقوله هو أن هذه التشكيلات مغامرات في الشكل لا يمكن أن نغض البصر عنها من حيث وظيفتها .

لويس عوض :

هذه التغيرات يمليها المضمون .

عز الدين إسماعيل :

نعم ، يمليها المضمون ، وهذا ما أردنا أن نتحدث فيه .

لويس عوض :

أنا أحاسب الشاعر على النتيجة ، ولا أحاسبه إلا عليها فقط ، لأني لست وصيا على الشاعر .. وعندما يكتب الشاعر بيتا مكونا من أربعة أسطر مثل النثر فلا مانع عندي إذا كان التأثير ناجحا ، وليست هناك قوانين أزلية نستطيع أن نلزمه بها .

عز الدين إسماعيل :

لم يكن بحثنا عن قوانين أزلية ، ولم يكن الهدف أن نلزم الشاعر بما يجب أن يكون في تصورنا ، أو في رأينا ، أو وفقا لأية فكرة مسبقة ، وإنما المطلوب هو أن نتأمل التجربة الفعلية التي تمت ، والتطورات والتغيرات التي طرأت عليها ومدى استجابة هذه التغيرات لتغيرات في المضامين .

لويس عوض :

أهم تغير تم - في نظري - في الشعر الحديث من ناحية الشكل ، هو العدول عن وحدة البيت إلى وحدة القصيدة . والتحول من وحدة البيت إلى وحدة القصيدة ، هو الذي هدم فكرة القافية الواحدة . وقد كان هذا صدى لتحول الشعر من شعر وجداني صرف ، إلى شعر يتكلم عن موضوع القنبلة الذرية ، مثلما نرى عند عبد الرحمن الشرقاوي في قصيدة «من أب مصري إلى الرئيس ترومان» . لم يكن بإمكانه أن يعبر عن مضمونها الإنساني والاجتماعي دون أن يخرج عن وحدة البيت إلى وحدة القصيدة ، ودون أن يتجاوز فكرة القافية الواحدة ، وفكرة تساوي الأبيات في التفاعيل ، فهو قد كسر القشرة التي كانت مفروضة على الشعر بحكم التقاليد ، وابتدع لنفسه تقليدا شعريا جديدا يتناسب مع المضمون الذي يريد أن يعبر عنه . وهذا ما نجده أيضا لدى كل الشعراء الجدد .

جابر عصفور :

يخيل إلي أن المدخل نفسه - في الحقيقة - يؤدي إلى طرق مسدودة . فنحن بدأنا بتساؤل هو : ما الشعر وما ماهية الشعر ؟ وأعقبناه بتساؤل عن ماهية المعاصرة . ويخيل إلي أننا كنا نبحث عن مطلقات ، بمعنى أننا لم نكن نقف أمام الظاهرة نفسها باعتبارها شيئا ملموسا من أجل أن نحلله . ولهذا السبب عندما جئنا إلى المحك الحقيقي وهو ملامح المعاصرة ، أصبح الكلام - واعتذر عن استخدام هذه الكلمة - شبه مضطرب ، لأن القصيدة الجديدة إذا كانت تخلق بلاغة جديدة ، فلا ينبغي في هذه الحالة أن نبدأ من منطلق الدفاع عن القصيدة الجديدة إطلاقا ، لأن هذا موقف خاطئ ، بل ينبغي أن نبدأ من موقف آخر ، هو تحليل الخصائص الجديدة لهذه القصيدة الجديدة . ويبدو أن الأوان قد آن لأن نتجاوز الحديث عن الشكل ، وعن المضمون الجديد الذي يخلق شكلا جديدا ، لأن هذا لو كان يصح في فترة من الزمان ، فهو الآن لم يعد يصح بأي شكل من الأشكال ، لأن هذه العموميات قد عفت وغطت عليها عناصر كثيرة جدا .. فمثلا بالنسبة للوزن بالمعنى المجرد ، أصبح التعميم مسئولا عن فكرة القصيدة الجديدة التي تلجأ إلى ما يسمى بالبحر الصافي وهذا خطأ ، إذ إن هناك شعراء يستخدمون البحر المزدوج ، أو البحر المركب ، مثل أدونيس والسياب وغيرهما . لقد تكلم الدكتور عبد القادر مثلا عن القصيدة الجديدة وقال إنها تختلف في إيقاعها عن إيقاع العصر ، وكأن هناك نوعا من التعارض بين بطء الإيقاع في القصيدة الجديدة ، وحدّة الإيقاع وسرعته في العصر ، مع أنه من الجائز أن تكون هناك نماذج أخرى غير نماذج جيل الرواد : صلاح عبد الصبور والبياتي وغيرهما ، يختلف فيها الإيقاع ، فالقصيدة المدورة مثلا يختلف الإيقاع فيها حتى ليكاد الإنسان يلهث وهو يتابعه .

عبد القادر القط :

وهو ينطق فقط ، ولكن الموسيقى لا .. هناك فرق بين أن يستمر المرء في القراءة كي لا يتوقف ، وبين الإيقاع نفسه ، فالإيقاع نفسه نثري تماما ، ولكن القارئ يلهث لأنه لا يتوقف . وأنا أبني هذا على أن المعاصرة قد تكون تمثيلا لروح العصر ، وقد تكون مخالفة لروح العصر ، بناء على فلسفة فنية خاصة قد تسبق الحياة ، وأن هناك كلية في الصورة الشعرية تواكب تداخل الحياة العصرية ، وهناك إيقاع هادئ فيه انسياب يخالف موسيقى العصر السائدة .

عز الدين إسماعيل :

لو سمحتم لي ، نريد أن ننتقل إلى نقطة أخرى تتصل بصميم الشعر المعاصر فمثلا يلاحظ - وخصوصا ابتداء من جيل السبعينيات - غلبة الاتجاه نحو الردة السريالية ونحو الصوفية والرمزية المغرقة يستوي في هذا الأمر الشعراء الذين ظهروا للمرة الأولى بدواوينهم في هذه الحقبة ، والشعراء الرواد أيضا الذين انتقلوا إلى نفس الدائرة .

لويس عوض :

أنا أعد هذا المظهر حالة مرضية شبيهة بتطور محمود حسن إسماعيل من الانفجارة الأولى عنده إلى الإغراق في الميتافيزيقية في آخر شعره ، وهذا في رأيي من نتائج هزيمة سنة ١٩٦٧ . وكل ما تشاهده الآن هو نوع من الطعم المر في الحلق ، وهذا ناتج عن الإحباط الذي اصاب العالم العربي منذ عام ١٩٦٧ . والمسألة طبعا لم تأت بين يوم وليلة ، وإنما استغرقت ما بين ثلاثة أو أربعة أعوام حتى ظهرت ... بدأها كتاب المسرح وكتاب القصة وكتاب الشعر . ولنتأمل ماذا يعمل نجيب محفوظ في الرواية ؟ ... مجرد هذيان من قبيل امرأة تنجب ولدا برأسين . ويكبر الولد ، ويحب ، وليس معروفا بالضبط أي الرأسين هي التي تحب . ونتساءل هنا : هل هناك امرأة في الدنيا تحب رجلا برأسين ؟ ... أنا لا أظن ذلك .. ولكني أعتقد أن نجيب محفوظ يريد أن يكني عن شئ ، ولكن الكناية أصبحت مفرطة إلى حد الإغراق .. وأنا لا أعد هذا من أجود ما يكتب .

عز الدين إسماعيل :

فى الحقيقة أنا لا أتكلم عن الجودة والرداءة ، وإنما أتكلم عن هذه التغيرات الحادة فى قلب التجربة الشعرية الجديدة نفسها ، وكيف فرضت نفسها الآن حتى على الشعراء الرواد أنفسهم .

جابر عصفور :

والمشكل أيضا هو : هل حدثت مفارقة بين أجيال ؟ وهل حدثت مفارقة بين اتجاهات ؟

عبد القادر القط :

إذا أحسنا الظن ، ولم تكن هذه السيريالية ، وهذه الرمزية ، تغطية لضحالة النظرة ، فإنهما مرتبطتان بنزعة عامة فى الفنون الإنسانية فى هذا العصر . ولكن الفرق بيننا ـ فى الحقيقة ـ وبين الشعوب التى ظهرت فيها هذه النزعات ، سواء وافقنا عليها أم لم نوافق ، هو أن هذه النزعات عندهم قامت على فلسفات معينة فى الفن والموسيقى والرسم من ناحية ، وعلى تراكم تطورات فنية فى المجتمعات الغربية ، فى حين أنها عندنا نوع من الاحتذاء المباشر أحيانا ، أو قفزات فوق الواقع الفنى الذى يمر به المجتمع العربى . ولذلك كان من آثار عدم التناسق بين طبيعة المجتمع عندنا وبين هذه النزعات السيريالية أو الرمزية المغرقة أن قلت دائرة الذين يتلقون الشعر فى السنوات الأخيرة ، وأصبح كثير من الشعراء وكأنهم يكتبون لأنفسهم أو لدائرة ضيقة محدودة ، أو يكتبون ـ كما يقال ـ لأجيال مقبلة ، والحقيقة أن بعض كبار الفنانين يكتبون لأجيال مقبلة ، ولكن ، أن تكون مجموعة الشعراء ، أو مجموعة الفنانين ـ فى عصر واحد ـ بعيدة عن طبيعة العصر إلى استشراف مستقبل لم يأت بعد ، فهذا هو الأمر الغريب ، وهذا هو الملاحظ عند الشعراء الشبان الذين جاءوا بعد مرحلة الرواد ؛ إذ إن الرواد الذين ذكرهم الدكتور لويس ـ كما قال ـ ليس فيهم غموض ، وليست عندهم هذه الرمزية المغرقة ، ولا السيريالية .. وقد تكون السيريالية أيضا نابعة من طبيعة الحياة ، والبلبلة التى يشعر بها الفرد أمام الحياة الحديثة المعقدة .

عز الدين إسماعيل :

إذن فهذا ملمح من ملامح الواقع نفسه .

عبد القادر القط :

ولكن ألكى يعبر المرء عن بلبلته يتحتم عليه أن يصوغ تعبيره فى قالب مبلبل ، إن صح هذا التعبير ؟ . أم أن من الممكن أيضا أن يكون هناك قدر من الوضوح الكافى الذى يعبر عن هذه الحيرة ، وعن هذه البلبلة ؟

جابر عصفور :

ولكن هل تنسحب هذه البلبلة بشكل عام على جيل الشعراء الذى بدأ يظهر بوضوح بعد عام ١٩٦٧ ؟ . من المؤكد أن هناك جيلا من الرواد ، وجيلا آخر بدأ صيته الأدبى يبرز بشكل واضح بعد عام ١٩٦٧ . فهل الفرق بين هذين الجيلين يرجع إلى درجة من الغموض والاندفاع نحو السيريالية هى فى الجيل الثانى أبرز منها فى الجيل الأول ؟

عبد القادر القط :

الجيل الذى أشرت إليه هو الجيل الثالث وإنتاجه بالطبع يتفاوت فى هذه النزعة السيريالية . وفى الحقيقة لا نستطيع أن نعمم فنقول إن شعرهم كله ينزع هذه النزعة الغامضة أو السيريالية أو الرمزية ، لكن هناك ـ بوجه عام ـ سمات من تقطع العبارات وقفزات فى السياق ، وغموضا فى الصورة الشعرية ، تطالب القارئ بقدر كبير من المعاناة لكى يدرك ما وراءها . لا بأس بقدر من المعاناة فى القراءة الجادة فى الشعر ، ولكن المرء لا يستطيع أحيانا أن يصل إلى شئ ـ مع بذل الجهد المطلوب ـ وراء هذه الرموز وهذه الصور الغامضة ، أو السيريالية ولكنى بالطبع لا أستطيع أن أعمم فأقول إنهم كلهم على هذا النحو ، ولا أن شاعرا بعينه يجرى شعره كله على هذا النحو ؛ فهناك من يجمع بين الطريقة العادية المألوفة ، وبين هذه الطريقة الرمزية أو السيريالية ، وذلك شئ مشروع ، إذا استطاع أن ينقل لى شيئا ؛ لأنى طبعا أتذوق الفن السيريالى إذا كان ينقل لى شيئا من الإحساس أو الشعور ، وأتجاوب معه ولا أرفضه .

جابر عصفور :

أليس من الجائز أن يكون هذا صياغة لحساسية جديدة ، أو رؤية جديدة ؛ بمعنى أننا داخل تجربة الشعر المعاصر ، ربما كنا إزاء مستويين : مستوى تم اكتشافه وتحديده ، فأصبح يهدد بخطر إرساء تقاليد جديدة ، ومستوى آخر يقوم به مجموعة من شعراء أكثر شبابا ، ومن ثم معاصرة ، فى محاولة لابتكار لغة خاصة ، أو رؤية خاصة تشكل حساسية جديدة .

عبد القادر القط :

ممكن ولكن ...

جابر عصفور :

وإذن فمن الظلم أن نحاكمهم بالقياس إلى ما أنجزه جيل الرواد ...

عبد القادر القط :

نحن لا نتكلم عن محاكمتهم ، وإنما نتكلم عن واقع شعرهم .. ومن الممكن جدا أن يكون فيهم طبيعة النقلة ، ولكن ليس فيهم مستوى الرواد ، لا من حيث المقارنة المطلقة ، وإنما من حيث ما قام به الرواد من نقلة من الشعر الرومانسى والتقليدى إلى الشعر الحر ... وليس فيهم هذه الحرارة ولا هذه الموهبة ، ولا هذا الإنجاز الذى قام به الشعراء الرواد فى الشعر الحر من ناحية المستوى الفنى .

لويس عوض :

نحن فى حاجة إلى فنان مجنون من أجل أن ننتقل نقلة مثل هذه .

عبد القادر القط :

ليس لديهم الجسارة .

لويس عوض :

لا .. أن أقول .. فنان مجنون .. ولكن الجنون مكلف .

عبد القادر القط :

أنا أسميها جسارة ، وليس ضروريا أن تكون جنونا ..

لويس عوض :

أن تكون جسورا فهذا هو الجنون .

شوقى ضيف :

أعتقد أن هذه المجموعة الجديدة من الشعراء تعبر حقا عن روح عصرها ، لا عن طريق الإحباط ، وإنما عن طريق البحث عن مضامين جديدة للشعر الحديث .. لماذا نربط الشعر الجديد بمضمون معين .. ؟ . فلنترك للشعر الجديد الحرية فى الاختيار ، وإذا كان هناك إتجاه نحو السيريالية أو الرمزية أو الغموض ، فيجب أن نتقبل هذا الاتجاه لأنه جاء نتيجة لأننا حاصرناهم داخل مضمون معين ، وهم يريدون الانفكاك قليلا أو كثيرا من هذا المضمون ، وبالتالى فهم يتجهون هذا الاتجاه .. ولو سمحتم لى أرى أننا لابد أن نفسح صدورنا لجيل الشباب فنترك له حرية ممارسة تجربته الجديدة ، فلا نصادرها ولا نقف ضدها ، وكذلك لا نصفها بأنها حركة إحباط أو نحو ذلك ، ولكن يجب أن نتقبلها على أنها صورة للتطور فى المجتمع . ولا أرى فى هذا شذوذا ، ولا بأس أن يوجد عندنا شعراء سيرياليون أو رمزيون ماداموا يمتعون بشعرهم .

أمل دنقل :

أريد أن أختلف مع الدكتور جابر فى مسألة الحساسية الجديدة .. إن ما يسميه حساسية جديدة قد يكون تقليدية ولكن بمعنى آخر ، أى تقليدية جديدة . فإذا أعتبرنا أن هناك ثلاث دوائر يمكن أن ينطلق منها الشعر فهى أولا دائرة الذات ثم دائرة المجتمع ثم دائرة الإنسان ، وأن الشعر يبدأ من دائرة الذات أولا ، ثم مرورا بدائرة المجتمع حتى يصل إلى دائرة الإنسان أو المطلق فى النهاية . من هنا يمكن فهم الإضافة التى أضافها الشاعر الجديد فى الخمسينيات والستينيات ، وهى أنه اهتم بدائرة المجتمع بدلا من الوجدان والذات عند جماعة أبوللو ، واستطاع أن يتخطى دائرة المجتمع انطلاقا إلى الأشمل والأعم : إلى دائرة الإنسان . فإذا كان هناك بعض الظروف الخاصة التى أدت إلى فقدان الفنان العربى أو الشاعر العربى الثقة فى إمكانية تطور المجتمع ، فإن فقدان الثقة هذا قد دفع هؤلاء إلى التجاوز عن دائرة المجتمع ، أو استقراء الواقع المحيط بهم ، انطلاقا من دائرة الذات إلى دائرة الإنسان مباشرة ، وبذلك عدنا إلى الشعر التقليدى فى حديثه عن أشياء مطلقة وعن معان مطلقة .. هذا القفز أو هذا التجاوز يتمثل فى أحد اتجاهين : الأول إما أنه نوع من التجديد اللغوى ، بمعنى أن العلاقات اللغوية هى التى تقود الشاعر داخل القصيدة ، وإما أن يكون الانطلاق اللغوى هو الذى يقود حركة القصيدة .. والاتجاه الثانى هو الانطلاق التصويرى فى بناء الصورة نفسها ، وهذا لا غبار عليه لأننا إذا اعتبرنا أن هناك شيئين فى القصيدة ، وهما الرمز الكلى والرموز الجزئية ، والصور السيريالية موجودة فى أبيات حتى من الشعر الجاهلى ، وبناء الصورة بشكل سيريالى موجود فى الشعر ، وإنما الرمز العام للقصيدة ، أو المدلول العام للقصيدة أو التشكيل العام لها هو الذى يمكن أن نسميه الحساسية الجديدة كما يقول الدكتور جابر . وأنا شخصيا أعتقد أنه نوع من الهرب من مواجهة الواقع ، لأن فقدان الثقة عند الشاعر فى تغيير هذا الواقع قد أدى به إلى أنواع من استجلاب وسائل فنية تمت فى ظل حضارة مختلفة ـ كما قال الدكتور عبد القادر ـ ومحاولة فرضها على المجتمع الثقافى . ومن هنا تحول الشعر الحديث إلى شعر مثقفين ، فى حين أن وظيفته الأساسية هى فى ارتباطه بالناس . وقد كان انتصار الشعر الجديد منذ البداية راجعا إلى ارتباطه بالناس ، وتجاوبهم بالتالى معه ، وتخليهم عن الشكل القديم .

عز الدين إسماعيل :

هذا الانتقال من دائرة الذات إلى دائرة المطلق عند شعراء السبعينيات ، هل يمكن أن نذهب ببساطة إلى أنه لا يتصل أى اتصال بالدائرة الوسطى وهى دائرة المجتمع .. أنا أعتقد أنه ربما كان بعيدا ، أو عميقا فى اتصاله بهذه الدائرة ، ولكنه لشدة عنفه وعمق اتصاله بها يحاول أن يتجاوزها إلى هذا المطلق ، ونحن لا نستطيع أن نقول إن هؤلاء الشعراء قد فقدوا التحامهم أو انهماكهم الحقيق فى الواقع الذى يعيشون فيه . ولكن الذى أراه هو أنهم لم يعودوا يعبرون عن هذا الواقع بنفس الطريقة المباشرة التى كان شعراء الجيل الأول يعبرون بها عن واقعهم .. وهذا يتلاءم تماما مع منهج الأداء الذى يلجأون إليه ، كالسيريالية والرمزية المغرقة والغموض وما إلى ذلك .. كل هذا يلائم بعضه بعضا تماما ، لأنهم فقدوا قيمة الشعار المكشوف ، والدعوة الصريحة المفتوحة على مشكلات حرفية ملموسة .. كل هذا بلا شك موجود فى ضميرهم ، ولكنهم عندما أرادوا أن يعبروا عن ذلك خرجوا من دائرته لأن الفن أصبح ـ وهذا مفهوم عام طبعا ـ ليس أن تعطى الواقع ، أو أن تتحدث باسم الواقع ، أو أن تشير إليه من قريب أو بعيد ، ولكن أن تتجاوزه ، وتعيد تشكيل الأشياء بعيدا عنه .

أمل دنقل :

لو سمحت لى ، أنا أختلف معك .. أنا لا أتحدث عن مباشرة فى تناول المشكلات الاجتماعية ، لأن الشعراء الذين تناولوا مشكلات اجتماعية ، أو عاشوا قضايا المجتمع بشكل مباشر ـ كالبياتى مثلا ـ قد تحولوا فى فترة الستينيات إلى التعبير غير المباشر .. وهذا يعنى أن قضية المباشرة فى تناول المشكلات الاجتماعية قد أصبحت مستهجنة تقريبا منذ بداية الستينيات .. ولما كانت مهمة الفن هى تغيير الواقع أو شرف الحلم بتغيير الواقع ، وكان من الذين يعيشون فى الواقع من لا يعنيه أكثر من مجرد العيش فيه لأنه لا يرى فى ذهنه أسمى مما هو موجود ، كما أن منهم من يسعى إلى تغيير هذا الواقع إلى عصر ذهبى سالف ، ومنهم ـ غير هذا وذاك ـ من يحاول أن يغيره إلى عصر ذهبى مقبل ، ومنهم أيضا من لا يريد تغييره ، يأسا منه كما تفضل وأشار الدكتور لويس ، بمعنى أنه لم يعد يعتقد بأن فى هذا الواقع ما يستحق تدميره بشكل عدمى ، أو بشكل يائس جدا محبط جدا .. وهنا يحدث القفز من فوق هذا الواقع أو تجنب التعامل معه بنسبه الحقيقية بفعل محظورات ، سياسية كانت أو اجتماعية أو دينية ، للوصول إلى الحلم الذهبى للإنسان .. وما يؤدى إلى هذا التجاوز هو الحديث عن المطلقات .. ومن هنا فإن هذا التجاوز للواقع يحتاج إلى تجاوز للطرائق الفنية التى يتم بها التعبير عن هذا الواقع ، واستحداث طرائق بديلة : استجلاب لمذاهب فنية ، أو لجوء إلى الإيهام بمحاولة تغيير الواقع أو الإيهام بالثورة عن طريق ثورة شكلية فقط ، أى تكون الثورة على مستوى الشكل فقط .

لويس عوض :

السؤال هو : هل يمكن القول إن هؤلاء يكتبون للمستقبل ؟

أمل دنقل :

أنا ضد مسألة المستقبل .. ومع تقديرى وإجلالى لكل ما يقال عن الشعر الخالد إلى آخره ، إلا أنى أعتقد أن كل جيل وكل عصر من العصور يخلق شعراءه ، كما يخلق متلقيه ونقاده ، وأما فكرة المستقبل هذه فتتم فى نطاق ...

عبد القادر القط :

من الممكن أن يظهر فنان ، لا يقدر فنه إلا فيما بعد ..

لويس عوض :

هذا يعود بنا من طرف ما إلى مسألة الجنون التى ذكرتها من قبل . إنى أفكر وأتساءل : ماذا يمكن أن يتبقى من مثل هذا الفنان ؟ فى الحقيقة لا أدرى . أهو نوع من العقم الجميل ، أم هى خصوبة دفينة نحن عاجزون عنها ؟ هذا أيضا إشكال لم أجد له جوابا .

عز الدين إسماعيل :

«أهو عقم جميل أم خصوبة كامنة» ؟ هذا هو الوصف الدقيق للتجربة التى لم يستطع الأستاذ أمل دنقل أن يهضمها حتى الآن .

أمل دنقل :

فى رأيى أن «العقم الجميل والخصوبة الكامنة» كلاهما لا يمكن أن يصنع شيئا .

جابر عصفور :

لا تناقض نفسك فكريا .. أنت تطالب من تسميهم بالمحافظين أن يطلقوا لك العنان فى التجربة ، ثم تعود فتطالب من يأتى بعدك بأن عليهم أن يكبحوا أنفسهم . ثم تدينهم وتقول إن الطريق الذى تسلكونه خطأ . وأنه لا يرتبط بالواقع .

أمل دنقل :

أنا لم أقل هذا خطأ ..

أنا أتكلم عن شئ واحد فقط . أنا أطالب بحريتين .. فمثلما أطالب بحرية التجربة الفنية أطالب أيضا بحرية التجربة الاجتماعية ، فلا تحرم الفنان مثلا من التجربة الاجتماعية ، أو يكون الفنان محروما من التجربة الاجتماعية ، ثم تطلق له حرية التجربة الفنية . وما أسميه محظورات سياسية يعوق حرية الفنان فى التجربة . وهذا ما يلجئ الفنان نفسه إلى التعمية ..

عز الدين إسماعيل :

ألا نستطيع فى ختام هذه الندوة أن نتوقع ـ فى غمار هذه التجارب الكثيرة المتنوعة ، سواء عند شعراء الأجيال الجديدة أو الرواد الذين مازالوا ينتجون ـ أن هذا كله يمكن أن يتبلور مع الزمن فى الكشف عن آفاق جديدة ، أو عن الشاعر ، أو عن عدد من الشعراء الكبار الذين يدعمون هذه التجربة بعطائهم ، أو يصبحون علامات بارزة فى مسيرتها ؟ فهناك آلاف من الناس قالوا الشعر ، ولكن كم من هؤلاء هم الذين أصبحوا علامات على تطوره ؟ ومن بين عشرات الشعراء الشبان أو الذين تجاوزوا أيضا سن الشباب بزمن معقول الآن ، يكفى أن يوجد فيهم عدد يمثل علامات على طريق تطور التجربة الشعرية ، ويصبح إضافة جديدة ترصد للشعر العربى المعاصر .

تجربة نقدية

ظواهر أسلوبية في شعر شوقي

صلاح فضل

اقتربت الدراسات التاريخية من شعر شوقي بمنظورها الخاص عن البيئة ونشأته ومراحل حياته المختلفة . وأخذت من شعره شواهد على فروضها ونتائجها . وحاولت إقامة نوع من التوازن الحكيم بين محصلة المعارك المتطرفة التى شنها بعض النقاد على شوقى . وأفاضت فى تناول موضوعاته الوطنية والدينية . دون التعرض لطبيعة شعره وخواصه الفنية بشكل منهجى منظم . وقد شرعت فى التوثيق العلمى لقصائده وتحديد تواريخها . لكنها لم تبلغ من ذلك سوى قدر يسير حتى الآن مع قرب العهد وحضور المادة وسهولة التحقيق فى المكتبات . كما شرعت فى التعرف على بعض الخواص المتصلة بعملية الكتابة عند شوقى وإجراءاتها ومراحلها . والفروق بين المسودات الأولى والنصوص المنشورة . واختلاف هذه النصوص فى الطبعات المتتالية .

وكل ما يتعلق بالنقد الخارجى للشعر مما يمكن أن يغرق فى الضوء مناطق حميمة من صميم عملية الإبداع وكيفية التخلق وضغط القشرة الخارجية على لب الشعر نفسه . لكنها لم تمض فى هذا الصدد غير خطوات بالغة القصر حتى الآن . واستطاع بعض ممثلى هذا المنهج التاريخى ـ أو كبراؤهم على وجه التحديد ـ أن يبرزوا بشكل شيق ومقنع طبيعة الوظيفة الاجتماعية لشعر شوقى والدور الصحفى أو الإعلامى الغالب على إنتاجه . ومدى تدخل المتلقين فى تكييفه وتذوقه ، لكن أدواتهم فى إقامة التعادل بين البنية الاجتماعية من جانب والإبداع الشعرى من جانب آخر لم تسمح لهم بإقامة تصور متكامل عن طبيعة رؤية شوقى الشعرية ومدى ما يتمثل فيها من عناصر مستقطبة من الواقع التاريخى لعصره ، لا من الوجهة السياسية ولا التركيب الطبقى فحسب ـ بل من ناحية تعبيرها الشامل المتكامل عن الحساسية المصرية تجاه الثوابت والمتغيرات من شبكة القيم فى هذه المرحلة المتوترة . ومازالت كل تلك المناحى تنتظر من يستكملها من عشاق المنهج التاريخى ، على أن يتسلح بأدوات التحليل العلمى المتجددة قبل أن ينغمر فى تيار الثرثرة الذى يغرى به هذا المنهج ويقع فيه صغار الدارسين ممن لا تتوفر لهم حصافة واقتدار الجيل الأول .

١ ـ ٢

بيد أن شوقى فى حقيقة الأمر قد أشبع متذوقيه خلال فترة طويلة وملأهم نشوة وحماسا بشكل قلما حدث فى تاريخ الشعر العربى منذ أبى الطيب المتنبى ، مما يفرض على الباحث أن يتأتى له من مدخل آخر يتيح له أن يكشف عن الخواص الفنية المتعينة ، وملامح الاقتدار التعبيرى الماثلة فيه . ولا يسعفه فى هذا الصدد مثل علم الأسلوب الذى بلغ درجة عالية من النضج فى النقد العالمى ، خاصة خلال النصف الثانى من هذا القرن ، بإفاداته من المعطيات العلمية اليقينية لعلم اللغة الحديث ، واعتماده على إنجازاته فى نطاق الدلالة . ومع أنه لم يكد يولد بعد فى نقدنا العربى فإن ثمة مجموعة من الدراسات التأصيلية الجادة تحفر بإصرار

قنواته فى فكرنا العربى الحديث . ولما كانت الدراسات الأسلوبية تراكمية فى الدرجة الأولى فإن أى إسهام – مهما كان جزئيا – يساعد على إنمائها وإقامتها . بشرط أن تتضح معالم المنهج لترشيد الخطوات القادمة . وتتضافر الجهود لسد الثغرات الملحة .

٣ – ١

ومفهوم الظاهرة فى علم الأسلوب يشير إلى الملمح التعبيرى البارز الذى يؤدى وظيفة دلالية تفوق مجرد دوره اللغوى . ويقتضى هذا أن يكون للملمح نسبة ورود عالية فى النص تجعله يتميز عن نظائره فى المستوى والموقف . وأن يساعدنا رصده على فك شفرة النص وإدراك كيفية أدائه لدلالته . أما طريقة التقاط هذا الملمح فإن زعيم المدرسة الأسلوبية الألمانية – **ليو سبتسر ١٨٨٧ – ١٩٦٠** – قد عزاه إلى قوة حدس الباحث وحريته فى الالتفات إليه . ويتضح لنا هذا من قوله . **«لماذا ألح على حقيقة محددة هى أنه من المستحيل أن نقدم للقارىء تعليلا منطقيا لشرح العمل الفنى ؟ .. لأن الخطوة الأولى فى هذا التعليل التى يتأسس عليها ما عداها لا يمكن أن تتم على الإطلاق ، إذ كان ينبغى أن تكون قد تمت بالفعل . هذه الخطوة تتمثل فى الوعى بأننا قد خضعنا لانطباع معين عن تفصيل خاص . وبعد ذلك يأتى الاقتناع بأن هذا التفصيل ذو علاقة جوهرية بالعمل الفنى . ومعنى هذا أن الذى يجرى «الملاحظة» – وهى نقطة الإنطلاق فى النظرية عن طريق طرح سؤال معين – هو الذى ينبغى أن يعثر على الإجابة . وبالنسبة لى فإن «المنهج» يعنى أكثر من مجرد عملية ذهنية عادية ، أو أكثر من برنامج يتحكم مسبقا فى مجموعة من الإجراءات .. بهدف الوصول إلى نتيجة محددة بوضوح»** . ومع أن هذه الخطوة الأولى التى يشير إليها «سبتسر» لا تحمل فى طياتها شيئا غير علمى ، إذ إنها ملاحظة رد الفعل الشخصى تجاه نص أدبى ودراسة المثيرات التى يبعثها ، إلا أنه مادامت هذه الملاحظة لا تخضع للمراجعة الدقيقة والتحليل اللغوى المستفيض فإن الإجراء القائم عليها يظل جزئيا معرضا لخطر فقدان التوازن النسبى نتيجة للإسراف فى الاستبطان . لكن يظل هناك شىء مؤكد وهو أنه بوسع الباحث أن يقنن ملاحظاته الحدسية عن طريق التباينات والتشاكلات . ويمزج التوصيف النصى الدقيق بدراسة ردود الفعل التى تثيرها الخواص الأسلوبية الملتقطة بطريقة علمية سليمة تنحو إلى إضاءة النص فى الدرجة الأولى .

٤ – ١

وعلى هذا فإن الدراسة المتمهلة للنص ، بهدف اختبار أسلوبه، تفترض التوقف بحكمة أمام الاستخدامات اللغوية الدالة فيه . مما يتطلب – كما يقول جاكوبسون – التركيز على المجموع لالتقاط الرسالة [1] . فإذا أتيح لهذا التوقف الانطباعى أمام لغة النص أن يصبح أكثر اكتمالا ونماء فإن ذلك يتأتى بتعديله طبقا للمراتب اللغوية . ولكى تصبح هذه الوقفة بينة النتائج فى نهاية الأمر فمن الضرورى أن تكون مراحلها الإجرائية الجدلية بالغة الوضوح . ولا يعنى هذا أن تكون الإجراءات العملية هى الغالبة فى التحليل ، إذ إن صلابة الإجراء وآليته قد يؤديان إلى تدمير روح المبادرة وفقدان القدرة الحدسية . مما يعنى ضياع الحساسية والمرونة . لكن يظل على كل دارس للأسلوب أن يتمثل دائما «إجراء نموذجيا» مهما كانت التعديلات أو التكييفات التى يدخلها عليه خلال البحث . وعندما يصل الحدس النقدى إلى درجة كافية من النضج فإنه يمكن أن يتيح لصاحبه مفاتيح مؤشرة لبعض الملامح اللغوية ذات الأهمية الجوهرية فى تحديد أسلوب نص معين . فوظيفة الوصف اللغوى لا تقوم فحسب على توضيح طبيعة هذه الملامح . ولا على وضع مجموعة من القوائم الإحصائية التى تدعم الحكم الحدسى ، لأن هذا الإجراء يحمل فى طياته خطر التثبيت السابق على التحليل الدقيق للملامح الأسلوبية الدالة ، موصدا الباب هكذا على إمكانية تعديله وتنمية الفرض الأصلى . كما يحمل خطر الثقة المفرطة فى المبادىء الأسلوبية العامة التى تم تصورها بشكل انطباعى . مما يحجب إمكانية ملاحظة الفوارق الجوهرية بين الملامح الفريدة والملامح المشتركة فى لغة النص ، أى الخلط بين الملامح التى يتميز بها عصر معين أو طائفة خاصة أو تعود إلى مزاج الكاتب وبين تلك التى تعد من خواص لغة نوع معين من النصوص . وربما كان الأمر كما يقول بعض الباحثين **«إن الحكم والتعرف على الأسلوب أمران جوهريان ، بينما يعتبر التحليل والإحصاء أمرين ثانويين»** لكن ينبغى إبراز أهمية التحقق من صحة الفرض على أساس الوصف المستوعب لكل شبكة الملامح المعقدة للنص ، تلك الملامح التى نحسب حدسا أنها ذات دلالة أسلوبية . وسيصبح من المحتمل حينئذ أن يتم اكتشاف ملامح أخرى لم يتوقعها الباحث بالرغم من دلالتها . كما سيتم أيضا اكتشاف خواص العلاقات المتبادلة بين مجموعة من الملامح التى لم تلاحظ من قبل . مما يثير ردود فعل جديدة أو يعدل من نظرتنا إلى النصوص . ومن هنا يصبح اختبارنا لها مفتوحا أمام إمكانية التطور المتقدم بشكل مضطرد .

١ – ٢

وتعود جملة الظواهر التى نلاحظها فى شعر شوقى فى هذا البحث إلى محور أساسى يدور حول طريقة توظيفه للتكرار . فعندما نتأمل طبيعة الصياغة الشعرية عموما نجد أن التكرار يمثل عنصر جوهريا حاسما فيها ، وبوسعنا أن نتصور لتوضيح هذه الفكرة مفهوما تقريبيا للشعر باعتباره تراكب مستويات ثلاثة ومحصلة تداخلها ، المستوى الأول هو البنية الصوتية الموسيقية . وهى تشبه اللغة بالمفهوم الحديث ، إذ إنها تتضمن بعدين : أحدهما البعد القاعدى كنظام وهو المتمثل فى الأوزان العروضية . ويخضع بشكل مباشر لنموذج التكرار الحرفى الصارم الذى لا تقلل التنويعات الزحافية من رتابته . وتتولى القافية دعمه وتأكيده . والبعد الثانى هو مجموعة الحروف والكلمات اللغوية الفعلية التى تنفذ هذا النظام فى كل بيت وقصيدة . وهو بعد أشبه بمفهوم الكلام فى المصطلح اللغوى الحديث . ويتضمن توافقات الأصوات وقيم الموسيقى الداخلية الكامنة فيها . ومع أن هذا المستوى هو الواجهة المباشرة للشعر فإنه يتصاعد ليصب فى المستوى الثانى وهو الذى يتصل بالتركيب التصويرى والميكانيزم الرمزى للقصيدة . وهنا تتراءى أيضا ثنائية التكرار بشكل أشد دقة ورهافة ، لأن الشاعر من ناحية يخضع لتقاليد الشعر ومنطق

اللغة فى التصوير والرمز فيجنح إلى تكرار النماذج التراثية ، لكنه يجهد من ناحية أخرى فى إبراز طابعه الخاص وقدراته الخلاقة فى تكوين تصويراته ورموزه المتميزة . فإذا استقر عن ذلك على أسلوب تصويرى معين خضع فى إبداعه التالى لتكوار نماذجه ، ومن هنا تأتى الخواص التصويرية المميزة لكل شاعر وهى تترد دائما بين طرفين مسنونين : رغبة الإبداع والخلق فى كل مرة ، وضرورة استثمار المنجزات الشعرية الخاصة السابقة . أما المستوى الثالث الذى يصب فيه ويسهم فى خلقه المستويان السابقان فهو الدلالى ، وهو أكثر مستويات الشعر استعصاء على التكرار نظرا لثرائه وتعقد عناصره ، على أن نفهم من الدلالة هنا ــ كما سبق أن وضحنا فى التجربة النقدية السابقة ــ لا مجرد المعنى اللغوى المباشر كما كان يفهم الأقدمون ، بل جملة الوظائف الشعرية التى أصبحت محصلة للبنية الموسيقية والميكانيزم التصويرى والرمزى معا ، عندئذ يمكن أن نقول إن كل قصيدة من الشعر مثل القطعة الأثرية التى وإن تشابهت فى نقوشها ومادتها وألوانها مع قطعة أخرى إلا إنها تظل دائما فريدة تفرد الإنسان الفرد فى هذا الوجود بالرغم من تكاثر أشباهه ونظائره .

٢ ـ ٢

وإذا كان هذا هُوَدَوْر التكرار فى الشعر بصفة عامة فإن له وضعا خاصا فى شعر شوقى نظرا لطبيعته المتميزة باعتباره شعرا قد ورث الخصائص الشفهية للشعر العربى القديم واستثمر صياغاته التقليدية وأسرف فى التطريب عن طريق ظاهرة يمكن أن نطلق عليها « التدويم » . ونعنى بها تكرار النماذج الجزئية أو المركبة بشكل متتابع أو متراوح ، بغية الوصول بالصياغة إلى درجة عالية من الوجد الموسيقى والنشوة اللغوية ، عندئذ تتصاعد البنية الموسيقية لتسيطر على المستوى التصويرى وتصبح رمزا تتكثف حوله دلالة الشعر ويتمركز معناه ، وتصبح الصياغة هى محور القوة التعبيرية ونقطة التفجير الشعرى .

٢ ـ ٣

وقبل أن نمضى فى تتبع أنماط هذا التدويم عند شوقى ينبغى أن نشير إلى ارتباطه الجذرى بظاهرة لافتة فى شعره وهى كثرة المعارضات ، وقد عالجها نقاده من منظورين مختلفين : أحدهما للبرهنة على عمق ارتباطه بالتراث الشعرى واستثماره له وشدة معايشته لشعرائه وتمثله بهم ، بل وتحديه لهم وتفوقه عليهم . والثانى لتتبع ما أخذ وما ترك ، ما أبدع وما سرق ، وإحصاء استطعاماته للإعجاب حينا بلحظات التوفيق ، والتثريب حينا آخر عند التقصير . لكن تقديرى أن هذه القضية ينبغى أن تطرح بشكل مغاير تماما على ضوء مقولات علم الأسلوب الحديث . كى تنتظم فى دراسة موسعة يمكن أن تمضى طبقا للخطوات الإجرائية التالية : ــ

أولا : حصر المعارضات البينة التى تعتمد على محاكاة الوزن والقافية ، بحيث يتضح فيها تكرار الهيكل الموسيقى من الوجهة التى اعتبرناها بمثابة مفهوم اللغة ، ودراسة المجموعات الصوتية التى استخدمها شوقى ومقارنتها بالمجموعات الصوتية التى تتكرر فى النماذج المحاكاة . ومعرفة الخصائص الموسيقية المميزة لكل من النصين ورصد علاقاتهما .

ثانيا : تحليل بنية الجملة الشعرية فى النصين ، وتحديد وجوه التوافق والتخالف فى تركيبها ، وإقامة جداول تشملها وتوضح علاقاتها فى المطالع والمقاطع وترتيب الكلمات ونظام النظم وتوزيع الأدوات ، بحيث نستطيع أن نتبين مدى تساوق النموذج مع النص المعارض . وهل يمثل نوتته الموسيقية والنحوية التى تتحكم فى إيقاعه ، أم أنه مجرد مثير له لم يلبث الشاعر أن تجاوزه بحثا عن صيغه الخاصة وتكوينا لتراكيبه المميزة .

ثالثا : تحليل الأثر الذى تحدثه المعارضة الشعرية فى تكييف رؤية الشاعر وصبغ طريقة نظرته إلى الأمور إيجابا وسلبا ، وهل أدى توافق العملية التعبيرية إلى تلاق فى الموقف ، أم أن الاتفاق فى التعبير انبثق ضرورة من لون من التأثر فى التفكير . وبوسع الباحث فى هذا الصدد أن يستخلص نتائج شيقة عند مقارنة رؤية شوقى فى قضايا الدين والتاريخ والحب والطبيعة والحكمة بمواقف البوصيرى والبحترى وأبى نواس وابن زيدون والمتنبى . على أن يعتمد هذا التحليل على جملة النتائج المستخلصة من دراسات مجموعات الصيغ ووسائل التعبير والملامح الأسلوبية المحددة . لا على مجرد التوافق فى الموضوعات واتخاذه ذريعة للثرثرة فى أغراض الشعر .

٢ ـ ٤

ومن الضرورى عند دراسة معارضات شوقى بمنهج أسلوبى تحديد التواريخ الدقيقة لكل قصيدة ، إذ ينبغى أن نتوقع أن موقفه من شعراء التراث ومحاكاته لهم قد اصطبغ فى كل مرحلة من تطوره بصبغة خاصة . فقد كان يطاول **المتنبى** فى بداياته ويتعالى عليه فيقول : ــ

ولى دُرَرُ الأخلاق فى المدح والهوى
وللمتنبى دُرَّةٌ وحصاة

كما كان يزعم ــ فى فورة غرور الشباب ــ أنه أشعر من **زهير** : ــ

يزرى قريضى زهيرا حين أمدحه
ولا يقاس إلى جودى لدى هرم

مما يختلف مثلا عن موقفه من **البحترى** الذى ظلت أبياته تجيش فى صدره وهو يتأمل آثار العرب فى الأندلس ، ويروى لنا شوقى هذه التجربة بقوله : **«فكنت كلما وقفت بحجر ، أو أطفت بأثر ، تمثلت بأبياتها (السينية) واسترحت من مواثل العبر إلى آياتها ، وأنشدت فيما بينى وبين نفسى** : ــ

وعظ البحترىُّ إيوان كسرى
وشفتنى القصور من عبد شمس

ثم جعلت أروض القول على هذا الروى وأعالجه على هذا الوزن ، حتى نظمت هذه القافية المهلهلة ، وأتممت هذه الكلمة الريضة » . ولا تخدعنا النغمة المتواضعة الناضجة فى هذا النص ، فأغلب الظن أن شوقى ــ وكان قد استحصد واكتملت أدواته التعبيرية عندئذ ــ لم يكن

مجرد راقص على إيقاعات البحترى . بل أصبح مبدعا لسيمفونيته ذات الحركات والبنية الخاصة ، وإن كان قد انطلق من قصيدة الشاعر العباسى الكبير كمثير ملهم لا كنموذج محاكى .

٣ ـ ١

فإذا ما شرعنا فى قراءة طرف من شعر شوقى الغنائى ـ لأن شعره المسرحى يستحق معالجات أسلوبية أخرى ـ بدهتنا جملة ملامح وملاحظات شديدة الصلة بما هو معروف بالفعل عن شوقى وشعره ، فآثرنا أن نبدأ بها على ألفتها ، يقينا منا بأن الدراسة الأسلوبية للظواهر كثيرا ما تدعم بالدليل النصى الفكرة التى حدس بها الدارسون من قبل . ثم لا تلبث أن تكتشف الملامح التى لم تترابط لدى الدارسين من قبل وتحاول أن تجد لها التأويل النقدى الصحيح . ومن هذه الملاحظ التى تفرض نفسها على قارىء شوقى أن مطالعه تتراوح فى جملتها بين حالتين : النداء وفعل الأمر ، ولا يعز تعليل ذلك بالنسبة لشاعر قيل عنه إنه يتجه دائما إلى الخارج ، ويتمثل الغير على أنه مركز الثقل فى تعبيره فكلا الصيغتين تتوجه إلى الآخر وتتكىء على خطابه ، لكن بوسعنا أن نضيف إلى ذلك شيئا آخر يتصل بطبيعة الصبغة الإنشادية الغالبة على الشعر العربى حتى شوقى نتيجة لسيطرة النموذج الشفاهى على صيغه ، وهو النموذج الذى يختلف جذريا عن القصيدة المكتوبة التى ينتهى منها الجهر والهمس معا ، والتى تعتمد على معطيات جمالية مضادة للإنشاد ومرتكزة على شكل الحروف وتكويناتها المرئية وتصاعدات عملياتها التصويرية والرمزية انبثاقا من ذلك . فإذا شذت بعض مطالع شوقى عن هذه القاعدة اضطر لتغيير الضمير المخاطب فى المطلع إلى المتكلم ، ولم يحدث ذلك إلا نادرا فى مثل قصيدته : ـ

أنا من بدل بالكتب الصحابا
لم أجد لى وافيا إلا الكتابا

ولعل لحظة القراءة هى أقرب اللحظات إلى طبيعة الكتابة وأبعدها عن الخطاب ، مما حمل شوقى على أن يتدثر فيها بالتأمل المنفرد ويحتمى بضمير المتكلم ، وإن لم يلبث أن فرغ بعد ذلك إلى حكمه مندمجا فى النموذج الإنشادى الأثير لديه . وحتى فى تلك التجارب التى تتميز بمسحتها الذاتية لا يستطيع شوقى أن يتخلص من هذا النموذج الغلاب ، ففى قصيدة « **غاب بولونيا** » التى تفرض عليه ذكريات شبابه وصبواته فى باريس أن يتغنى فيها برؤاه وأحلامه يستهلها أيضا بالنداء : ـ

يـــا غـــاب بولون ولى
ذمم عــــليك ولى عــهود

فإذا غاب فى تمثل أحلامه وتمنى رجعة الزمن انتفض بخطاب آخر بعد ثلاثة أبيات : ـ

يـــا غــــاب بولون وبى
وجـد مع الـذكرى يـزيـد

فتتصاعد حرارة ذكرياته وتتكثف حالة الشعر فى أبياته فلا يأتى الخطاب الثالث والأخير حتى ينشق الغاب عن بذرة الحياة فيعبر بأنه جماد : ـ

كـــم يـــا جماد قســاوة
كـم هـكـذا أبـدا جـحـود !

ويستغرق الشاعر فى ذكرياته عبر مجموعة متضافرة من الأفعال المضارعة المتتابعة ، تأتى فرادى فى بداية الأمر ، ثم تتوالى فى إيقاع مثنوى مكثف بعد ذلك ، فهى أولا : نطوى إليك ، نقول عندك ، نطوى هوى ـ ثم لا تلبث أن تصبح : نسرى ونسرح فى فضائك ، نسق ونسق فى الهوى ، وكأن المقطوعة الشعرية قد أصبحت رقصة تعتمد على خطوتين بعد أن كانت تمضى على خطوة واحدة ، مما يجعل صيغة النداء اختلالا فى الإيقاع كأنها إيذان بحضور ثالث يجرح لحظة الخلوة الموسيقية الحميمة . ولا أريد أن أترك هذه القصيدة دون الإشارة إلى احتمال تطعيمها لرائعة الشابى : « **صلوات فى هيكل الحب** » بكثير من الصيغ والعناصر التعبيرية المرتبطة بالقافية الدالية والناجمة عنها .

٣ ـ ٢

ومع أن موضوع المؤثرات ليس هو الذى يشغلنا الآن ، فإن هناك بعض الصيغ والأساليب التى تعد فتحا للشعراء ، والعثور عليها بما تقتضيه من هيئات مركبة لدى آخرين يعد مؤشرا هاما لمدى حضور التراث القريب أو البعيد فى إنتاجهم ، فعندما نقرأ سينية شوقى عند الأندلس ـ وهى الحبيبة الضائعة فى الوجدان العربى ـ نجد لديه هذا النداء : ـ

يـا فؤادى لـكـل أمـر قـرار
فيه يبدو وينجلى بعد لبس

فلا نكاد نعير الأمر أهمية ، بالرغم من أن استثارة شوقى لفؤاده ليست مألوفة من قبل ، ونتذكر مطلع ناجى فى أطلاله : ـ

يـا فؤادى رحـم الـلـه الهوى
كـان صرحا من غرام فهوى

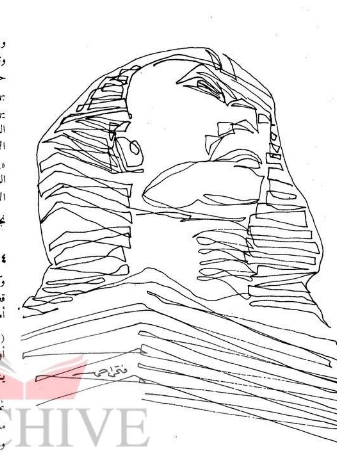
بيد أننا لا نمضى مع شوقى حتى نجده يتمثل موقف الصحو بعد حلم تاريخى فذ قائلا : ـ

سـنـة من كرى وطيف أمان
وصحا القلب من ضلال وهجس
وإذا الدار ما بها من أنيس
وإذا الـقـوم مـا لهم من محس

عندئذ لا نملك إلا أن نربط بين هذا وبين صحوة ناجى أو إفاقته التى **كان يتمنى ألا يفيقها ، ويتضح لنا أن نداء الفؤاد ـ بهذه الصيغة ـ ربما كانت دلالته أقوى على تزويد ناجى بنموذجه التعبيرى إذا أدى إلى لون من التوافق فى الحركة النفسية ، دون أن يسلبه بطبيعة الأمر إمكانية إثراء بنيته التصويرية بعناصر شعرية ورمزية لا نظير لها فى النص الأول الذى قام بدور المثير لبعض التكوينات الفذة فى النص الثانى ، ولا يمكن حينئذ تحليل الأمر فى إطار مفهوم « السرقات » القديم ، بل يصبح متعلقا بمسألة حضور بعض الصيغ اللافتة وما يترتب عليها من تنام يستدعى عناصر من نوعية خاصة تدخل فى نسيج القصيدة بفعل هذا التطعيم وتكيف قدرا من مذاقها.**

٣ ـ ٣

وقد يقوم النداء بدور حاسم فى تحديد بنية القصيدة عند شوقى عندما يستهل به حركاتها ومقاطعها فى لون من التدويم المتراوح ، كما نجد فى قصيدة **أبى الهول** التى تسير على نسق منتظم إذ تبدأ بالنداء : ـ



أبـا الهول طال عليك العصر
وبلغت فى الأرض أقصى العمر

ثم تتكرر بعد خمسة أبيات : ـ

أبـا الهول مـاذا وراء الـبـقـاء
إذا مـا تـطـاول غير الضـجـر

وبعد خمسة أبيات أخرى : ـ

أبا الهول ما أنت فى المعضلا
ت لقد ضلت السبل فيك الفكر

ثم لا تلبث أن تطول الفترات فتمتد أولا إلى سبعة أبيات يعود بعدها قائلا : ـ

أبـا الهول ويحك لا يسـتـقـل
مـع الـدهـر شىء ولا يحـتـقـر

وتمضى سبعة أبيات أخرى فيعود إلى التدويم بالنداء : ـ

أبـا الهول أنت نـديم الـزمـا
ن نجى الأوان سمير الـــعصر

قبل أن يستغرق فى ديمومة تاريخية يستعرض فيها ما مر على مصر خلال مجموعة من الأبيات تكاد تعادل بالضبط الجزء الأول من القصيدة ثم يعود للنداء : ـ

أبـا الهول لو لم تـكـن آيـة
لـكـان وفـاؤك إحـدى الـعبر

ويظل محتفظا بهذه النسبة حتى آخر القصيدة التى تمتد بعد ذلك نيفا وثلاثين بيتا . ولا نزعم أن شوقى كان يقيس بدقة مسافاته أو يزن تراوح حركات النداء بين أجزاء قصيدته عن وعى ، فقد كان لا يعبأ عادة بهندسة قصائده ، ولكن حسه الموسيقى وتطويعه الأمثل لأدواته التعبيرية يهديانه عفواً لتوظيف صيغة النداء الملحاح المتراوح لضبط الإيقاع الشامل لقصيدته بهذه الدقة ، تعينه فى ذلك بعض العناصر المكرورة الأخرى التى تتمثل فى هذه القصيدة على وجه التحديد فى صيغة «فعيل» ، إذ تتردد خمسا وعشرين مرة ، منها عدة مرات فى البيت الواحد مثل نديم ونجى وسمير ، وكأنها تقوم بدور القرار فتتصدر المقطع الأخير من القصيدة الذى يعتبر ردا عليها : ـ

نجى أبــــا الهول آن الأوا
ن ودان الـزمـان ولان الـقـدر

٤ ـ ٣

وكثيرة هى النماذج التى يستخدم فيها شوقى صيغة النداء لتحديد هيكل قصائده وضبط حركاتها ومقاطعها بتدويم متراوح ، وسنكتفى منها بثلاثة أمثلة : ـ

(أ) قصيدة «على قبر نابليون» **التى يكرر فيها النداء ثمانى مرات ، من أول قوله : ـ**

يا عصاميا حوى المجد سوى
فضلة قد قسمت فى المعرقين

ثم يتوالى : «ياصريع الموت ، يا مبيد الأسد ، ياعزيز السجن ، يا ملق النصر ، يا منيل التاج ، يا خطيب الدهر ، يا كثير الصيد» وواضح من مجرد هذا السرد أن النداء مرتبط بصيغة تفرضها من جانب طبيعة الوزن لكنها تدعم بالضرورة عملية التدويم .

(ب) وقصيدة «بين الحجاب والسفور» التى تبدأ بقوله : ـ

صداح يا ملك الكنار ..

ثم تتراوح فيها هذه النداءات الأخرى : ـ

ما كنت ياصداح عندك ..

صداح حق ما أقول ..

قبل أن يعمد الشاعر إلى إدخال تنويع جديد على المراوحة بتكرار بديل لصداح : ـ

يا طير لولا أن يقولوا ..

يا طير والأمثال تضرب ..

وبوسعنا أن نقول إن صيغة النداء ـ بما تعكسه من مواجهة ـ هى مركز الثقل فى هذه القصيدة الحافلة بالشعر ، وهو نداء بالأداة أو بدونها يبلغ فى جملته تسع مرات ، ولا ينبغى أن نذهل عن حقيقة أخرى وهى أنه من أسباب التوفيق الشعرى فى هذه القصيدة وقوع شوقى على المجاز الشعبى الذى يكنى عن الأليف أو الرفيق بالطير ، ومخاطبته بموكب تصويرى طبيعى باذخ ، وربما كان تراوح الصيغة هنا مبعثا لتراوح دلالى عميق ، فموقف شوقى لم يكن قد تحدد حينئذ من المشكلة ، مما يتركه سابحا فى ظلال من الإبهام ، ويتيح الفرصة لكل من دعاة السفور والحجاب أن يجد فى أبياته ما يدعم موقفه .

(جـ) أما النموذج الثالث فنجده فى قصيدة «أنس الوجود» التى تبدأ بنداء متلو بمجموعة آسرة من صيغ الأمر فى قوله : —

أيها المنتحى بأسوان دارا
كالثريا تريد أن تنقضا
اخلع النعل واخفض الطرف واخشع
لا تحاول من آية الدهر غضا
قف بتلك القصور فى اليم غرقى
ممسكا بعضها من الذعر بعضا

ثم يأتى النداء التالى : —

يا قصوراً نظرتها وهى تقضى
فسكبت الدموع والحق يقضى

تدعمه مجموعة من الأسئلة المندهشة المبدوءة بأداة الاستفهام «أين» فى : — «أين ملك .. أين فرعون .. أين إيزيس .. أين هوروس ..» ومختومة بنداء ثالث يحدد حركة القصيدة الأخيرة بقوله : —

يا إمام الشعوب بالأمس واليو
م ستعطى من الثناء فترضى

٤ — ١

كذلك يستخدم شوقى صيغة الأمر «قم» فى كثير من قصائده . مثل : —

«قم للمعلم وفه التبجيلا .. قم للهلال قيام محتفل به .. قم فى فم الدنيا .. قم حى هذى النيرات .. قم ناد أنقرة .. قم تأمل كيف صادفتك المنون» وغير ذلك كثير مما لا جدوى الآن من حصره . وصيغة «قم» هى مقابل الصيغة التراثية «قف» التى ترد بدورها عند شوقى كثيرا فى مثل : «قف ناج أهرام الجلال . قف بالممالك وانظر دولة المال .. قف بروما وشاهد الأمر واشهد .. قف على كنز بباريس دفين . قفى يا أخت يوشع ..» إذا اقتصرنا على شواهد الجزء الأول فحسب من الشوقيات . وكلا الصيغتين من صميم تقاليد الشعر التى يلتزم شوقى بأدائها . لكنها مشبعة عنده بروح التأدب السائد فى البلاط والقصور . ومن البديهى أنها لا تتجه بالضرورة إلى شخص مخاطب . بل غالبا ما تكون نجوى داخلية لكنها لا تعرف كيف تعامل الذات فى إطارها المكنون . بل لابد من تجريد شخص آخر والتوجه إليه . وقد تعثر هذه الصيغة على تجليات أخرى فى كل أفعال الأمر التى يبدأ بها الشاعر قصائده . مثل «سلوا قلبى غداة سلا وتابا .. اثن عنان القلب واسلم به .. سل يلدزا ذات القصور .. تجلد للرحيل فما استطاعا .. أقدم فليس على الإقدام ممتنع .. الخ» ولا يمكن أن نعد هذا النوع من تكرار الصيغة فى مطالع القصائد من قبيل التدويم ، لأنه يفتقد شرطه الضرورى وهو الإلحاح على الصيغة فى نفس المقطوعة بشكل ينتج أثره من النشوة الموسيقية والشعرية الخالصة ، أما الالتزام فى المطالع بنمط تراثى تعبيرى فهو مجرد حركة تسليم للتراث وفتح لبابه ورفع علم الشعر العربى القديم عليه والانطلاق من مدخله .

٤ — ٢

ويؤدى تكرار الصيغة وظيفته التدويمية بشكل أمثل كلما ارتبط بالمستوى الثانى من مستويات الشعر وهو المتصل بميكانيزم التصوير والرمز ، على أساس ما سبق أن ذكرناه من أن قيمة كل عنصر بنائيا تكمن على وجه التحديد فى كيفية اندماجه وتصاعده إلى ما يليه . من هنا تكتسب بعض الصيغ أهمية خاصة ويصبح تكرارها ليس مجرد توقيع موسيقى رتيب ، بل هو إمعان فى تكوين التشكيل التصويرى للقصيدة وإدغام لمستوياتها العديدة فى هيكل متراكب . من ذلك صيغة «كأن» التى تحظى عند شوقى بوضع خاص . نتيجة لموقعها التصويرى الذى يظل دائما على حافة الأشياء دون أن يخلط بينها . فهى أداته فى الرؤية المتعقلة الرصينة التى لا تجمح ولا تغامر بتغيير الأسماء مثلما تفعل الاستعارة . ولا تموه دلالتها وتقتنص لها بدائل بعيدة مثلما يفعل الرمز . فهى إذن أشد أدوات التصوير تواضعا وأقربها مأخذا وأقلها حداثة . مما يدفع الشاعر إلى البحث عن وسيلة تضفى عليها نسبة من التكثيف المكانى أو الكمى لتعويض ما بها من فراغ نوعى أو زمانى ، معتصراً إمكانيات التطريب فيها بقدر الإمكان . فهو فى قصيدته العثمانية المطولة التى تبدأ بقوله : —

بسيفك يعلو الحق والحق أغلب
وينصر دين الله أيان تضرب

يأتى بمجموعة من الأبيات تصل إلى ستة عشر بيتًا مستهلة كلها على التوالى بأداة التشبيه «كأن» ابتداء من قوله : —

كأنا أسود رابضات كأنهم
قطيع بأقصى السهل حيران مذئب

لكن شوقى الذى كان لا يزال فى هذه الفترة المبكرة يدور فى فلك أبى تمام يظهر نهمه التصويرى الشديد عن طريق التدويم المتراكب ، فهو لا يكتفى بتكرار الأداة فى أوائل الأبيات ، بل يعمد إلى الإلحاح على مجموعتين تصويريتين ، إحداهما تتصل بالخيل وتشمل أربعة أبيات هى : —

كأن صهيل الخيل ناع مبشر
تراهن فيها ضحكا وهى نحب
كأن وجوه الخيل غرا وسيمة
درارى ليل طلع فيه ثقب
كأن أنوف الخيل حرى من الوغى
مجامر فى الظلماء تهدا وتلهب
كأن صدور الخيل غدر على الدجى
كأن بقايا النضح فيهن طحلب

والمجموعة الثانية تعمد إلى تدويم أشد كثافة ، إذ تتكرر فيها وحدة كاملة ثلاث مرات ، ينشطر البيت بها إلى قسمين يرد الثانى على الأول هكذا : —

كأن الوغى نار ، كأن جنودنا
مجوس إذا ما يمموا النار قربوا
كأن الوغى نار ، كأن الردى قرى
كأن وراء النار حاتم يأدب
كأن الوغى نار ، كأن بنى الوغى
فراش له فى ملمس النار مأرب

لكن ينبغى أن نلاحظ أن أداة التشبيه فى هذه المجموعة الأخيرة قد فقدت كيانها المعنوى وذابت وظيفتها التصويرية . فالحرب لا تشبه بالنار ؛ إذ إنها فى حقيقة الأمر ـ خاصة فى العصر الحديث ـ ليست سوى استخدام للنار ، مما يجعل التشبيه صوريا ، ويستحيل تكرار الأداة فيه إلى لون من النشوة الموسيقية التى تمهد للصورة التالية فى كل بيت .

٣ ـ ٤

كان شوقى مهيأ بطبيعته لهذا النوع من الذهول الشعرى ، فما أثر عن وصف حالاته وحركة عينيه ـ خاصة فى رواية خليل مطران ـ والصورة التقليدية المتأملة له التى يبدو فيها وقد وضع يديه على خده . وهى الصورة التى اختارها عامدا لتثبت فى عين قرائه ، كل هذا يعكس فى الواقع شيئا حميما لدى شوقى هو معايشته الداخلية المستمرة لعالمه الشعرى الخاص . لكن عوامل أخرى أكثر تشابكا وتعقيدا من أن نشير إليها الآن قد صرفته عن التعمق فى استبطان حالاته النفسية . فاتجهت هذه الطاقة لديه ـ فى تقديرنا ـ إلى استبطان الكلمات ، فأخذ يغمغم بها ويتأنى لها ويعتصر جميع إمكاناتها . وهذا فيما يبدو هو مناط عبقريته وسر قوته الآسرة على جمهوره الذى يعشق التطريب ويقدس الكلمات ويتغنى بالحكمة . من هنا تصبح قدرات شوقى هى الاستجابة الذكية لحاجة جمهوره . وتصبح محاولات خلخلته ضربا من الوقيعة بينهما لا تترسب عنه سوى مرارات مشفقة وتعاطف دائب ، فما كان العقاد وطه حسين عند نقدهما لشوقى إلا ناقدين للذوق المصرى على عهدهما . يحاولان معه فى شبابهما شيئا من المستحيل هو التخلى عن الوله المفتون بالصياغة والتأمل فيما وراء ذلك . ويكفى أن نتذكر مثلا أن العقاد على كثرة ما كتب من شعر لم يبلغ من إعجاب جمهوره ما يطمح إليه إلا عندما استخدم بعض صور التدويم فى الصياغة فى قصيدته «أسوان أسوان ..» . ونعود إلى شوقى فى تدويماته التصويرية لنجده مثلا فى قصيدة «الهلال الأحمر» قد أخذ يركز بصره عليه فلا يلبث أن يستغرق فى حلم يقظ مغمغما بمفتاحه الأثير «كأن» : ـ

أراه من بين أعلام الوغى ملكا
وما سواه من الأعلام شيطانا
لحامليه جلال منه مقتبس
كأنما رفعوا للناس قرآنا
كأن ما احمر منه حول غرته
دم البرىء زكى الشيب عثمانا
كأن ما ابيض فى أثناء حمرته
نور الشهيد الذى قد مات ظمآنا
كأنه شفق تسمو العيون له
قد قلد الأفق ياقوتا ومرجانا
كأنه من دم العشاق مختضب
يثير حيث بدا وجدا وأشجانا
كأنه من جمال رائع وهدى
خدود يوسف لما عف ولهانا
كأنه وردة حمراء زاهية
فى الخلد قد فتحت فى كف رضوانا

وعندما نختبر بنية هذه المقطوعة التصويرية لنصف كيفية توظيفها نجد أنها تبدأ بمشهد عينى يتمثل علم الهلال المرفوع كأنه قرآن . وتنساق تداعيات هذا المشهد لتثير ملامح من الفتنة الكبرى يختطفها الشاعر ليصبغ بها لوحته . فالاحمرار هو دم عثمان ؛ لكنه برىء زكى طاهر . فليشف إذن عن نور الشهيد الذى يتراءى فى بياض العلم . ولا يكتفى الشاعر فى حماسه الإنشادى بذلك ، بل يعمد إلى مجال آخر وهو الطبيعة وما تغرى به من حب . فيتصور العلم مخضبا بدم العشاق . لكنه دم مسفوح رمزيا مما يجعله لا يثير الفجيعة بل مجرد الوجد والشجن . ومصدر الشجن فيه هوكبح الرغبة الطبيعية المبررة التزاما بالعفة والطهر . عندئذ يمتزج الجمال بالهدى ويصبحان طريقا إلى وردة متفتحة فى جنة رضوان ؛ البديل الدينى للإشباع الطبيعى العاجل . وتكتمل بذلك دائرة التصوير بالتقاء طرفى الطهر من عثمان ويوسف . وتستنفد عندئذ «كأن» وظيفتها التصويرية الملحاحة .

٤ ـ ٤

وإذا كان بوسعنا أن نسقط من حسابنا بعض تدويمات شوقى التشبيهية الأخرى لأنها لا تتصاعد بنفس القدر إلى مجال التصوير . كما نرى فى قصيدته المبكرة «عيد الدهر وليلة القدر» فإن فلذة من هذا التدويم المتصل تستحق على قصرها أن نشير إليها . وهى الواردة فى قصيدته الثرية عن أبى الهول إذ يقول : ـ

كأن الرمال على جانبيك
وبين يديك ذنوب البشر
كأنك فيها لواء القضاء
على الأرض أو ديدبان القدر
كأنك صاحب رمل يرى
خبايا الغيوب خلال السطر

وسر التوفيق فى هذه الفلذة بالذات يعود فى ظنى إلى إحكام الصياغة وحتمية القافية وتلاحم عناصر الصورة . أما الصياغة فسوية ناضجة منتظمة لا نتوء فيها ولا اضطراب . وقد مر بنا ما فى القصيدة كلها من هندسة تركيبية محكمة . وقيمة القافية الناجحة تكمن فى تحويل النهاية المجتلبة للتوافق الصوتى إلى ضرورة تحتمها طبيعة التداعى الدلالى . بحيث إذا ذهبت تبحث عن بديل لها ـ بغض النظر عن الروى ـ لم تعثر على أوفق من نفس الكلمة . وهذه مهارة الشاعرة المقتدر فى استجابته للضرورة المفروضة وتحويلها إلى أمر حتمى لا معدل عنه . أما تلاحم عناصر الصورة فهى أقرب ما تكون إلى تمثيل حالات شوقى ووعيه الحاد بالذنب وإحساسه القوى بالقضاء والقدر ورغبته المتحرقة فى استطلاع الغيب واستشفاف المستقبل من ثنايا السطر .

١ ـ ٥

يقول شوقى فى مقدمته لقصيدة «رومة» «الشعر ابن أبوين ؛ التاريخ والطبيعة» وقد اتكأ نتيجة لهذا المفهوم على عنصر التاريخ وحاول استثماره فى قصائده الغنائية . كما كاد أن يقتصر عليه فى مسرحياته الشعرية . لكن اعتماده على الطبيعة لا يقف على نفس هذا

المستوى الشمولى . وقد يكون من الشيق إفراد دراسة خاصة لتحليل مكونات الصورة عند شوقى وقياس مصادرها ومعدلات تكرار العناصر الطبيعية والتاريخية فيها . فهذا من صلب الدراسة الأسلوبية . على أن يرتبط التحديد الكمى دائما بلون من التكييف الوظيفى ليكشف عما هو جوهرى فى الصياغة الشعرية . أما أن يكتفى الباحث بمجموعة من الجداول دون أن يربط بينها وبين مستويات الشعر المختلفة فإن هذا لا يفيد النقد كثيرا . كما لا يفيده ما نراه أحيانا من شدة جفاف لغة النقد الحديث بشكل يعطل لذة المعايشة المحببة للنص والتدرج الذكى فى مواتاته .

ويبدو أن بساطة العناصر الطبيعية لدى شوقى تعود إلى قصر نفسه الفلسفى . فتأملاته وثبات خيالية لا قتناص الحكمة فحسب . أما أن يعكف على نسج تصور متكامل عن الطبيعة والكون يعتمد على مصادر فلسفية عميقة فإن هذا لم يرد فى حسبانه ولم يهيأ له . ومن ثم فإن شعره قد يخسر أعز ما فيه بالترجمة ، إذ لا يتبقى منه بعد تعديل الصياغة الفذة هيكل دلالى لافت يضمن له إعجاب القراء . فإذا ذهبنا نختبر بعض قصائده المتصلة بالطبيعة وجدنا ظاهرة التدويم ماثلة فيها بشكل يختلف عما رأيناه من قبل . فقصيدة «الهلال» مثلا تتخذ محورا لها فكرة دورة الزمن وتكرار الأيام . والهلال شاهد على ذلك . بالرغم من فناء الإنسان والموجودات وتقلبها . ومطلعها نص قريب المأخذ فى هذا الصدد : ـ

سنون تعاد ودهر يعيد
لعمرك ما فى الليالى جديد

والنموذج الأسلوبى الملائم لهذا بطبيعة الأمر هو الطباق . فهو الذى يمكن الشاعر من المقابلة بين آدم والوليد . والقريب والبعيد . وبين حالتى طيبة من العمران والقفر : ـ

وطيبة آهلة بالصعيد
وطيبة مقفرة بالصعيد

وهو الذى يجعل شاعرنا يستحضر المتنبى الذى لا يغيب كثيرا عن وجدانه فى قوله : ـ

يقولون يا عام قد عدت لى
فياليت شعرى بماذا تعود

كما يستحضر شاعر الثمانين وشكواه : ـ

ومن صابر الدهر صبرى له
شكا فى الثلاثين شكوى لبيد

وليس من همنا أن نتعرض هنا لتصور شوقى لمفهوم وحدة قصائده عندما يضع خطا فاصلا ليبرز الجزء التالى منها بعنوان «منظر الشروق والغروب فى عالم الماء من أعلى السفينة» بطريقة التقسيمات التى تحرص عليها الكتب المدرسية المساعدة فى محاولتها لزيادة تطفيل القارىء وهدهدة غبائه . ولكن ما يعنينا هو لجوءه فى هذا القسم التالى لإجراء التدويم المتراوح فى ثلاث فقرات . أولها : ـ

وهذا المنير القريب القريب
وهذا المنير البعيد البعيد
وهذا المنير الذى لن يرى
وهذا المنير وكل شهيد

وثانيها فى قوله : ـ

من النار لكن أطرافها
تدور بياقوتة لن تبيد
من النار لكن أنوارها
إلهية زينت للعبيد

وثالثها فى قوله : ـ

وقد تتجلى إذا أقبلت
بنعمى الشقى وبؤس السعيد
وقد تتولى إذا أدبرت
وليس بمأمونة أن تعود

٢ ـ ٥

وقد تدين بعض قصائد شوقى للطباق كنموذج أسلوبى فريد يحقق لونا من الازدواج أو الثنائية التى تلذ للمتذوق عندما تتيح له فرصة المشاركة فى أداء الدلالة واكتشاف لعبة التقابل المضطرد ، مما يجعله مساهما فى خلق النظام وتحديد معالمه . وهو نموذج شاع لدى شعراء الأندلس بشكل واضح خاصة عند **ابن خفاجة** . **وابن زيدون** ، إذ اكتسب لديهما أبعادا متميزة تستحق التأمل . وينجح شوقى فى توظيفه فى حالات كثيرة . منها مثلا «نهج البردة» التى يمكن أن تعد من أقوى معارضاته وأشدها رصانة . لكن درجة تكرار الطباق فيها عالية حتى ليحتوى البيت الواحد منها على طباقين فى كثير من الأحيان . فالبيت الأول فيه تقابل بين القاع والعلم والحل والحرم . والثانى يقوم التقابل فيه بين عينى الجؤذر ـ صنو الألفة والوداعة ـ وبين الأسد . كما يكرر الطباق الأول بين القاع والأجم . ولا يسعنا إذا تحدثنا عن مطلع هذه القصيدة إلا أن نتوقف عند الخلل الملحوظ فى إقحام بيت من الحكمة بين بيتى غزل هكذا : ـ

جحدتها وكتمت السهم فى كبدى
جرح الأحبة عندى غير ذى ألم
رزقت أسمح ما فى الناس من خلق
إذا رزقت التماس العذر فى الشيم
يا لائمى فى هواه والهوى قدر
لو شفك الوجد لم تعزل ولم تلم

فالبيت الثانى على جماله المفرد وقوته البيانية لا يكاد يمت بصلة لنظرة الحبيب ومصرع العشاق ولوم الخلى للشجى . وليس أمامنا لتفسير هذا المأخذ إلا أمرين : ـ فإما أن نسلم بما يروى عن شوقى أحيانا من أنه كان ينظم قصائده جملة من الأبيات المفردة يدفع بها إلى كاتبه ليرتبها كما يتراءى له ، ومهما كان اجتهاده فليس بشاعر يدرك مواضع القول وروابط القصائد مما يجعله يقع فى التعسف أحيانا كما حدث فى هذا المقام . وإما أن هذا الترتيب من صنع شوقى نفسه . لكن لما كان غزله صوريا بحتا وشكليا لا صلة له بعالم الحب الحقيقى أو الإنسانى فقد أتاح له فرصة الانسلاخ من السياق والتأمل فى شىء خارجى ثم العودة إليه دون حرج .

وقد يعزز ذلك الفرض أن أغزل بيت فى هذا المطلع ـ حسب تقدير بعض النقاد : ـ

يا ناعس الطرف لا ذقت الهوى أبداً
أسهرت مضناك فى حفظ الهوى فنم

ليس فيه من روح الشعر سوى هذا الطباق المتراكب بين ناعس وأسهرت ونم . أما أن يدعو حبيب لحبيبه بألا يذوق الهوى ـ هواه ـ فليس ذلك من تحرق العشاق ولهفتهم للاستجابة . وكل ما فيه إنما هو رقة الغزل الصورى وتقليده الشكلى ، ولعل هذا النوع من المراس الوصفى كان أنسب الأنواع لمن يتهيأ للمديح النبوى ويقنن عواطفه كى تنساب بعد ذلك دافقة فى التيار الدينى المستثار .

٣ ـ ٥

وقد يعتمد التدويم لدى شوقى على تكرار الأدوات بإيقاع منتظم ، سواء كانت أدوات استفهامية أم شرطية . وبوسعنا أن نورد لذلك كثيرا من النماذج ، لكننا سنكتفى ببعض الأمثلة الدالة . من ذلك قوله فى قصيدة «شهيد الحق» :

إلام الخلف بينكم إلاما ؟
وهذى الضجة الكبرى علاما ؟
وفيم يكيد بعضكم لبعض
وتبدون العداوة والخصاما ؟
وأين الفوز لا مصر استقرت
على حال ولا السودان داما ؟
وأين ذهبتم بالحق لما
ركبتم فى قضيته الظلاما ؟

فهنا تتوالى الأدوات الاستفهامية فى تدويم متواصل خمس مرات فى أربعة أبيات متتالية ، وتتكرر الأداة الأولى أول الشطر وآخره مما يخط للقصيدة مجرى متحركا متوثب الصياغة ، ويضمن لها درجة عالية من الغنائية . ولا يلبث الشاعر أن يضم إلى هذه الوسيلة الأسلوبية وسيلة أخرى تتمثل فى التدويم بصيغة الشرط بتكرارها ست مرات على مراحل متقاربة أولا ثم متباعدة فى نهاية الأمر ، مما يحدد إطار التراوح بين التدويم بالاستفهام والشرط والمخالفة بينهما فى القصيدة . فيقوم كل منهما بتعميق المجرى الدلالى الأخير لها . ومن مطالع شوقى القوية التى استطاع أن يوظف فيها الاستفهام حتى يصل إلى درجة التدويم الذاهل ما يستهل به قصيدة النيل فى قوله : ـ

من أى عهد فى القرى تتدفق ؟
وبأى كف فى المدائن تغدق ؟
ومن السماء نزلت أم فجرت من
عليا الجنان جداولاً تترقرق ؟
وبأى عين أم بأية مزنة
أم أى طوفان تفيض وتفهق ؟
وبأى نول أنت ناسج بردة
للضفتين جديدها لا يخلق ؟

ولعل القارىء يلاحظ معنا إمكانية هذه القراءة التى تدخل فى اعتبارها الجانب الدلالى مضافا إلى التوقيع الموسيقى ، ويدرك أنها لا تخل أساسا ببنية القصيدة ، بل تساعد بالأحرى على إبراز المقاطع والأجزاء الحقيقية للجملة الشعرية ، وتجرح قليلا حائط النظم المتجمد الذى يحيل شكل كتابة الشعر إلى شفرة تعمل بصفة منعزلة عن شفرة التوصيل الشعرى للقصيدة . ولا يعتبر هذا الملمح غريبا عن مركز اهتمامنا الآن ، لأن تكرار القوالب العروضية المتوالى دون تبديل واضح ، ودعم هذا التكرار الحرفى بشكل الكتابة ، يحيله إلى عامل قوى يؤدى إلى الرتابة المملة التى توازى تكرار القطع المتساوية فى تكوينات الفسيفساء فى الزخارف العربية . والتدويم الذى نتحدث عنه هو محاولة الشاعر لتوظيف التكرار للتعميق الدلالى والإمعان فى التطريب الموسيقى لنفى الرتابة والجمود ، كما أن حركات التجديد ـ سواء فى التكوينات العروضية أم فى شكل الكتابة ـ ليست سوى استجابة لحس جمالى حديث يجنح إلى كسر عامل الرتابة وإيجاد لون من الفوضى المنظمة فى التشكيل لخلق إمكانيات توافقية أعمق وإشباع لذة جمالية أكثر يقظة وحداثة .

٤ ـ ٥

وقد يستخدم شوقى لونا آخر من التدويم يتمثل فى تكرار مجموعة من الأنماط النحوية ـ لا بكلماتها ذاتها ـ وإنما بتراكيبها المميزة ، مما يجعلنا نستشعر شيئا من الألفة الناجمة عن تكرار النموذج النحوى وإشباع ما نتوقع من إيقاعات . كما نرى مثلا فى أندلسيته الشائقة التى لا يكف الدارسون عن اقتطاع فلذات منها انتظاراً لمن يخضعها فى جملتها لدراسة أسلوبية متكاملة ؟ تحلل أولا علاقاتها العديدة بنونية ابن زيدون من الوجهة التعبيرية والهيكل الموسيقى الداخلى على وجه الخصوص ، ثم ترصد محاور صياغتها ومستوياتها الشعرية وكيفية توظيفها لإنتاج الدلالة الأخيرة . ويهمنا منها الآن ما يتصل بتكرار الوحدات النحوية فى مثل قوله : ـ

سقيا لعهد كأكناف الربى رفة
أنَّى ذهبنا وأعطاف الصبا لينا
إذ الزمان بنا غيناء زاهية
ترف أوقاتنا فيها رياحينا
الوصل صافية والعيش ناغية
والسعد حاشية والدهر ماشينا
والشمس تختال فى العقيان تحسبها
بلقيس ترفل فى وشى اليمانينا
والنيل يقبل كالدنيا إذا احتفلت
لو كان فيها وفاء للمصافينا
والسعد لو دام والنعمى لو اضطردت
والسيل لو عف والمقدار لو دينا

والأمر اللافت فى هذا النمط من التدويم هو ضرورة أن يكون متراوحا ، إذ لو توالى كله لأصبح ثقيلا وانعكس تأثيره . فأكناف الربى تجد ترجيعها فى أعطاف الصبا . والبيت الثالث يكرر وزن «الفعل فاعلة» ثلاث مرات تكسر القافية حدة رتابتها وتراوح فيها ، كما يراوح البيت الرابع قبل أن يصب فى النمط الأخير الذى يصل فى إلحاحه إلى أقصى درجة من التدويم باستخدامه لصيغة الشرط . وقد يضاف إلى النمط النحوى تكرار كلمة محددة كما نجد فى قصيدته الشهيرة «قم ناج جلق» إذ يقول : ـ

الملك أن تعملوا ما اسطعتموا عملا
وأن يبين على الأعمال إتقان

الملك أن تخرج الأموال ناشطة
لمطلب فيه إصلاح وعمران
الملك تحت لسان حوله أدب
وتحت عقل على جنبيه عرفان
الملك أن تتلاقوا فى هوى وطن
تفرقت فيه أجناس وأديان

ولاشك أن الصيغة الحكمية المباشرة لهذه القصيدة قد حرمت التدويم من أن يوظف فى ميكانيزم تصويرى يثرى القصيدة بعناصر شعرية فائقة . ويمكن أن يعد من هذا النوع من التدويم النحوى تكرار الشرط . وهو كثير عند شوقى مثل قوله فى الهمزية : ـ

فإذا سخوت بلغت بالجود المدى
وفعلت مالا تفعل الأنواء
وإذا عفوت فقادرا ومقدرا
لا يستهين بعفوك الجهلاء
وإذا رحمت فأنت أم أو أب
هذان فى الدنيا هما الرحماء

ثم تستمر الصيغة بهذا النمط حتى تبلغ أربعة عشر بيتا متتاليا . مما يبرز كثرة اتكاء شوقى على هذا اللون من التطريب وترحيب متلقيه به .

٥ ـ ٥

فإذا ما اتصل التكرار بوحدات صغيرة ـ مثل الصيغ الصرفية ـ فإن وروده متناثرا لا يمكن أن يعد من قبيل التدويم . لأنه لا يكاد حينئذ يلحظ . وميزة التدويم الرئيسية هى التدويم المنظور . أما إذا جاءت هذه الصيغ متتابعة لاهثة فإن ذلك يحقق قدرا هاما من التدويم ، كما نجد فى قصيدته عن جنيف وضواحيها :

والماء من فوق الديار وتحتها
وخلالها يجرى ومن حول القرى
متصوبا متصعدا .. متمهلا
متسرعا متسلسلا متعثرا

فهذه الصيغ الست الأخيرة تشعرك بحضورها نتيجة لتواليها المتدفق . ولو جاءت مبعثرة فى عدة أبيات لما برزت أمامنا . مع أن البيت الأول يمهد لها بنوع آخر من الإلحاح الذى كان يسميه نقادنا القدماء باستقصاء المعنى ؛ فالماء يسرى عبر هذه الديار محيطا بها من جميع الأبعاد . وكل ما يأتى بعد ذلك فى الصيغ التالية فهو تصوير لحركة هذا الماء يمعن أيضا فى استنفاذه لكل إمكانيات الحركة المنظورة . على أن هناك صيغا أخرى فريدة لها عند شوقى ارتباطات أثيرة ؛ منها صيغة «فاعلات» التى كثيرا ماتأتى فى شكل تدويم متواصل ، وهى بطبيعتها مؤنثة مما يكاد يقصرها على مجال محبب هو الغزل . وقد جاءت سبع مرات فى قصيدة «تكريم» ابتداء من المطلع : ـ

بأبى وروحى الناعمات الغيدا
الباسمات عن اليتيم نضيدا
الرانيات بكل أحور فاتر
يذر الخلى من القلوب عميدا

كما جاءت تسع مرات متتالية فى قصيدته عن الانقلاب العثمانى وسقوط السلطان عبد الحميد ، وقد عيب عليه حينئذ أن يجعل الغزل بأوانس قصور الخلافة مركز الثقل فى القصيدة عند قوله : ـ

أين الأوانس فى ذراها من ملائكة وحور
المترعات من النعيم الراويات من السرور

ونشهدها مرة أخرى فى سبع صيغ فى مطلع «نهج البردة» عند قوله : ـ

من الموائس بانا بالربى وقنا
اللاعبات بروحى السافحات دمى
السافرات كأمثال البدور ضحى
يغرن شمس الضحى بالحلى والعصم

وهى من أعذب أبيات القصيدة وأحفلها بالشعر وإن لم تكن ذائعة الشهرة نتيجة لتجاوزها عند اختيار الأبيات المنشدة ذات الإيقاع الدينى الصارم .

٦ ـ ٥

وقد يمثل فى نهاية الأمر نقطة ارتكاز أخيرة فى القصيدة تتكثف بها فاعلية الصيغ المتدفقة وتتمركز العملية الغنائية عبر لحظات التدويم الجامعة . كما نجد فى قصيدة شوقى «على قبر نابليون» إذ يقول : ـ

قم تر الدنيا كما غادرتها
منزل الغدر وماء الخادعين
وتر الحق عزيزا فى القنا
هينا فى العزل المستضعفين
وتر الأمر يدا فوق يد
وتر الناس ذئابا وضئين
وتر العز لسيف مخرق
فى بناء الملك أو رأى رصين
سنن كانت ونظم لم يزل
وفساد فوق باع المصلحين

وينبغى أن نقاوم إغراء التسرع باستنتاج رؤية شوقى للحياة من خلال هذه الأبيات ؛ إذ إنه لاستخلاص هذه الرؤية لابد من اعتصار شعره بمنهج مختلف . واستقطار جميع ظواهره الأسلوبية للعثور على معادلها الفلسفى الصحيح ودلالتها الكاملة . وكل ما تقدمه لنا هذه الأبيات إنما هو ما تراءى لشوقى لحظة حديثه عن نابليون . وقدر كبير منه منتزع من أفواه الشعراء السابقين عليه . فنجد فيها ريح المتنبى القنوط . أو تجدها مكانا عاما يلتقى فيه كل الشعراء . فإذا ما حاولنا أن نكتشف فيها شيئا من التصعيد التصويرى أو الرمزى وجدناها خالية فقيرة . مما يحيل رنينها الملحاح إلى مجرد قرع طبل لا تنضم إليه أوتار أو أنفاس أخرى تحيله إلى عمل شعرى معطاء .

بيد أن هذا الملمح الأخير لا ينبغى أن يصرفنا عن استحضار بقية ما سبق أن أشارت إليه هذه الملاحظات الأسلوبية فى محاولتها للاقتراب من شعر شوقى من بابه الرئيسى ؛ وهو فى تقديرنا باب الصياغة الآسرة ؛ والتوظيف الذكى لوسائلها على تفاوت فى التوفيق عن تصعيدها إلى بقية مستويات الشعر المركبة .

تجربة نقدية

قلب الشاعر

لأبي القاسم الشابي : محاولة قراءة

حمادى صمود

يتأكد فى مطلع هذه المحاولة إبداء بعض الملاحظات المنهجيّة . نتزل بها هذا العمل فى الحيّز الذى ارتأيناه له ليعرف القارئ مداه وحدوده .

وأولى الملاحظات التساؤل عن سبب الاهتمام بالشابى دون غيره من الشعراء فى عدد مخصّص للشعر المعاصر لاسيما أنه سبق لتونسى تناول الشابى فى عدد مخصّص للمناهج النقديّة الحديثة .

هل فى هذا التوّجه إقرار برأى سائر لهجت به كثير من الأوساط النقديّة العربيّة ومؤداه أنّ الشعر التونسى الحديث والمعاصر لا تقف فيه على تجربة شعرية جديرة بأن تعدّ من جيّد الشعر وخالصه إلا الشابى . ليست هذه قناعتنا وإن كنّا واثقين من أن أبا القاسم علامة بارزة فى مسار الشعر التونسى والعربى وتجربة شعرية متميزة ، بل لا نبالغ إن قلنا إنّه من شعرائنا القلائل الذين استطاعوا ـ لعمق التجربة وصدقها ـ ابتناء ما يسمّى اليوم بـ « العالم الشعرى » أو « الفضاء الشعرى » .

إنّ ما دفعنا إلى الاهتمام به مشاغل التدريس والبحث ومقتضيات القراءة . فلقد كلّفنا ، من سنوات ، بمواكبة مستحدثات البحث فى النّقد والأدب ، ولفت الناشئة من طلبتنا إلى المخاض الفكرى الهائل الذى تتعسّر به ثقافات مجاورة نحن بها على اتّصال مستحكم . وكنّا نحاول أن نجرى نتائج هذه البحوث على نصوص عربية ، إيمانا منّا أنّها أقوم المسالك لتمثل النقاش النظرى وإثرائه . إذْ كلّ نصّ تأكيد للنسق ودحض له ، فما بالك إنْ كانت النصوص من ثقافات متغايرة . وبناءً عن رُؤى ، لم يتأكد إلى اليوم ـ رغم تحمّس البحث ـ انبثاقها عن نموذج بشرى موحّد .

وتبيّن لنا فى خضمّ هذه المحاولات أمر على جانب كبير من الخطورة ، هو أن القراءة الجادّة للأدب لا يمكن أن ترتجل إطلاقا . ولا تتأتى إلا من معايشة الأثر ومكاشفة دقائق بنائه والاندساس ضمن مسلكه المتعقّد المتشعّب الذى حوّله بمشيئة ما من « نصّ وهم » إلى « نصّ ظاهرة أو نص علامة » . ولقد كان « أغانى الحياة » نصّنا الذى سعينا فيه إلى البحث عن موقع فى تيارات النّقد الحديث . فعلى القارئ الكريم أن يحمل اختياره هذا المحمل .

أمّا الملاحظة الثانية فتخصّ منهج القراءة . لقد كثر الحديث فى العقدين الأخيرين عن مناهج دراسة الأدب ، وراجت فى بعض الأوساط النقدية عندنا مصطلحات من قبيل المنهج الاجتماعى ، والوجهة النفسية ، والأسلوبية والبنيوية أو البنائية أو الهيكلية والهيكلانية ، ولئن دل هذا على شعور حادّ بضرورة إرساء الممارسات الأدبيّة على أسس منهجيّة ثابتة وأنساق متكاملة ، وعلى الرّغبة فى تجاوز المضايق التى زج بالنقّاد فيها التوسّل بمحض الذّوق والانطباع ، فإنّه لا يسعنا إلا أن نلاحظ أن تعاملنا مع هذه المناهج لايزال تعاملا منقوصا ، مردّه إلى أنّنا نعيش إزاءها مرحلة انبهار واقتباس تحوّلت بموجبها هذه المناهج ، ولا سيّما تلك التى تأكدّت جدواها فى البحوث اللّسانية ، إلى « شعائر » أباحت كثيرا من التّجاوزات ، ولعلّ أهمّ ما يميز « الشعارية » أو « الشعائرية » الإيمان المطلق فى القدرة الإجرائية والكف عن التمحيص والنقد أو الجرح والتعديل . وأهمّ من كلّ ذلك فلقد بقى نقدنا يتعامل ، إجمالا ، مع هذه المناهج على مستوى السّطح باستجلاب مقرراتها النظرية ومحاولة إجرائها على علاّتها على النّصوص دون التفكير فى إمكانية مراجعة بعض أسسها وتطعيمها بتجارب نابعة من تراثنا .

أضف إلى ذلك أننا لاحظنا أن هذه المبادئ متى انتقلت إلينا أصبحت أشد صلابة منها فى منابتها.

لقد حاولنا، قدر الجهد، ومنذ سنوات أن نواكب تيارات الفكر المعاصر فى مجال الدراسة الأدبية واهتممنا بشكل خاص بالإمكانيات الجديدة التى وفرتها اللّسانيات للمهتمين بالعلوم الإنسانيّة. وقد كانت طلائع اهتماماتنا العودة إلى التراث العربى نتحسّس مسالكه مستنيرين بما ترسب فى قرار النظرية الأدبية عن مخاض تواصل أكثر من نصف قرن.

عن كل هذا حصلت لدينا قناعة راسخة زادتها تقلبات المنهج الواحد رسوخا، وهى أن الظاهرة الأدبية أوسع من أن يطوّقها منهج ومن أن تشقّها وجهة نظر، لذلك فإنّنا عاجزون عن ربط هذه المحاولة بتوجه ما، فهى أسلوبية إلى حد، وبنيوية إلى حدّ، وإنشائية إلى حدّ، وتراثية إلى حدّ، وشخصية إلى حدّ.

ولا ينبغى أن لا يحمل قولنا هذا على أننا قليلو الثقة فى قدرة هذه المناهج متى التزمت بصرامة فائقة ــ لم نلمسها بكل صراحة فى المحاولات التى وقفنا عليها بالعربية ــ فى قدرتها على إنطاق النصّ واستكناه مضمونه وتبين الكيفيات التى تترتب حسبها دواله على مدلولاته، كما نود ألا يحمل قولنا على أنه «توفيقيّة» وبحث عن حلّ وسط يؤول، فى نهاية الأمر، إلى رفض النسق وبالاستتباع الفكر العلمانى جملة.

إننا نرمى من ملاحظتنا إلى تأكيد معطى بديهى، يجمع عليه المتعاملون مع الأدب بالفكر والنظر وينسونه فى الممارسة، هو أن الظاهرة الأدبية هى نقطة تقاطع جملة من العوامل حتى لكأنّها لا تستمدّ وجودها من ذاتها وإنّما من وجود غيرها فيها، هى نص وكاتب ونص وقارئ، ونص وعالم، ونصّ ونصّ، والكاتب والقارئ والعالم والنص سياقات مؤتلفة مختلفة ومتجاذبة متنابذة تساهم كلها، على نحو، فى دلالة الأدب وضبط مواصفاته. ومن ثم فالتعامل معه من توجه منهجى محدد يعمق معرفتنا بجانب مفرد من جوانبه ولا يأتى على «صيغة الجمع» فيه.. ولست أدرى من من كبار النقاد تمخّضت تجربته عن هذه القولة: «أن يتوسل الفكر بنسق ليس أقل قتلا له من أن لا يتوسّل بنسق، والغاية أن يقر العزم على الجمع بينهما».

والملاحظة الثالثة تهم التساؤل عن الغاية التى تسعى هذه القراءة إلى بلوغها أو إن شئت فهو التساؤل عن جدواها كعيار للقيمة الأدبية والجمالية.

الجواب عن السؤال ليس ميسورا ولا أظننا نستطيع الانتهاء إلى رأى قاطع من قراءة أهمّ النّصوص النظرية المؤسسة لهذه المناهج والأعمال التّطبيقية المنجزة.

فأغلب الأعمال التطبيقية تنطلق من نصوص فضّت بشأنها مسألة القيمة وتكرّست تاريخيًا كمعالم أدبيّة شامخة.

وليس فى المتوفّر لدينا من النّصوص، فى حدود اطلاعنا، نصوص كثيرة كشف التّوسل بمناهج القراءة المستحدثة فيها عن قيم أدبية وجمالية لم يهتد إليها النقاد من قبل.

أضف إلى ذلك أن صلة هذه المناهج بالنقد الأدبى صلة لا تخلو من الغموض والتّذبذب. فالأسلوبية مثلا، كانت حريصة، من مطلع نشأتها، على التفريق بين اهتماماتها واهتمام النقد الأدبى. وكلنا يعلم الجهد الذى بذله «**شارل بالى**» للإقناع بأن غايتها القصوى ليست **القيمة الأدبية** الماثلة فى النصوص الإنشائية وإنما هى «**القيمة التعبيرية**» الكامنة فى المستوى اللغوى الشائع بين الناس. إلا أن الأسلوبية أفرزت، فى وقت لاحق أعمالا جليلة لا مناص من اعتبارها أعمالا نقدية فى المعنى العميق للكلمة، نذكر منها دراسات الأسلوبى الفرنسى «**بيار فيرو**» المتعلقة بديوان «بودلير» «أزهار الشر».

ولئن كان «**بارط**» يقدّم مفهوم «**القراءة**» على مفهوم «**النقد**» وبالاستتباع وظيفة القارئ على وظيفة الناقد، ويستشرف فى تحليل عملية القراءة آفاقا مدهشة، ويستهدى فى البحث مسالك لم تخطر لغيره على بال، فإنه فى «**النقد والحقيقة**» مثلا يعتبر البنيوية توليدية كانت أو غرضية أو لسانية ــ البديل الإيجابى لما سماه «**النقد الجامعى**»..

كذلك نرى أهل الرأى يتزلون الحديث عن هذه المناهج فى ندوات موضوعها «النقد الأدبى» ولنذكر على سبيل المثال الندوة التى عقدت من سنوات بـ «**سيريزى لاسال**» وتمخضت أعمالها عن مؤلف مشهور عنوانه «**مسالك النّقد الرّاهنة**».

فأنت ترى من هذه الأمثلة ومن غيرها عسر البت فى أمر هذه التوجهات وضرورة الاحتراز وقت تصنيفها ضمن مراتب العلوم. فمن الزّلل فى الرّأى التّوسل بها عيارا للقيمة بالمعنى الذى حدّدته الممارسات النقدية الأصلية من جهة كونها نشاطا معياريا يفضى إلى حكم تتقرر بموجبه منزلة النص من بقية النصوص المندرجة ضمن النوع.

ولعل للعسر أسبابا من طبيعة حركة التحديث القائمة اليوم. فإعادة النظر فى المناهج والسّبل عمل لا ينفك عن إعادة النّظر فى العلم ذاته. فطرح مشكلة المنهج لا يجدى ما لم تطرح ملتحمة بها مشكلة النقد ذاته وبالاستتباع مسألة القيمة. والتغير الحاصل فى طرق التناول، هو بالضرورة تغيّر فى تقدير العملية النقدية ذاتها، بل إن الحدود التى كانت قائمة بين وظيفتى الكتابة والنقد، بدأت فى التراجع والانحسار، والقارئ والكاتب فى اعتبارهم اليوم نصّان متداخلان. فالكلام إبداع والكلام على الكلام إبداع والوظيفة الإنشائية والوظيفة الماوراء لغوية دوائر متصاقبة ومرايا متقابلة متعاكسة مما لا يحصى من الخيالات والصّور.

فقراءة هذه القصيدة من شعر الشابى قد لا تعنى من وجهة النقد الكلاسيكى الشهادة لها بقيمة فنية متميزة ولكنها قد تعنى ــ من جهة الطرح المعاصر لقضايا الأدب والنقد ــ أنها ركن من أركان عالم الشابى الشعرى وراسم من الرواسم البارزة التى تهدينا إلى إدراك بنية الأثر الذى وردت فيه

النص

قلب الشاعر

كــل مــا هبّ. ومــا دبّ. ومــا
نــام. أو حــام على هــذا الوجود

من طيور . وزهور . وشذى
وينابيع . وأغصان تميد
وبحار . وكهوف . وذرى
وبراكين . ووديان . وبيد
وضياء . وظلال . ودجى
وفصول . وغيوم . ورعود
وثلوج . وضباب عابر
وأعاصير . وأمطار تجود
وتعاليم . ودين . ورؤى
وأحاسيس . وصمت ونشيد
كلّها تحيا بقلبى حرّة
غضّة السحر كأطفال الخلود

ها هنا . فى قلبى الرحب . العميق
يرقص الموت وأطياف الوجود
ها هنا . تعصف أهوال الدجى
ها هنا . تخفق أحلام الورود
ها هنا . تهتف أصداء الفنا
ها هنا . تعزف ألحان الخلود
ها هنا . تمشى الأمانى . والهوى
والأسى . فى موكب فخم النشيد
ها هنا . الفجر الذى لا ينتهى
ها هنا الليل الذى ليس يبيد
ها هنا . ألف خضمّ ، ثائر
خالد الثورة . مجهول الحدود
ها هنا . فى كلّ آن تمّحى
صور الدنيا . وتبدو من جديد

إن تجاوزنا النقاش النّظرى الدّائر حول مداخل شرح النّص وسلّمنا . عن اقتناع أو عن اصطلاح . بأنّه كلّ مكتف بذاته لا يحتاج متدّبره إلى موجودات من خارجه ؛ فإنّه لا مناص ـ ونحن من النص ننطلق . وإليه ننتهى فى ضَرْبٍ من الدّور والتسلل . تضئ بموجبه بعض عناصر النظام الماثل بعضها الآخر ـ من الإقرار بأهميّة البحث عن المنفذ إلى النّص وصعوبة ذلك البحث لأننا مع التسليم بأن النّص الأدبى تشكّلٌ عَلاَمىٌّ وجمهرة من العلاقات والآلياف تنتظمها بنية أمٌّ يجدر التأكيد . كما قال **جينات** . بأن تلك البنية أو البنى ليست مطروحة على أديم النّص «يعرفها العربّى والعجمّى» «وإنّما هى أنساق من العلاقات خفيّة تدرك قبل أن تلحظ . يبنيها التحليل حالما يستخرجها أوّلا بأوّل . وقد يختلِقُها أحيانا من حيث يظّن أنّه يكتشفها»

ومن ثمّ تطلّب الاهتداء إلى أُسس هذه البنية جهدا خاصّا تنكشف به العلاقات القائمة بين أنظمة العلامات وأنظمة المعانى بغضّ النّظر عن القضايا الجزئية أو الفرعيّة . والتركيز على أوجه التّماثل بين الوحدات الكبرى .

ولم يتحرج كبار النقاد . تأكيدا لدقة المسالك إلى بنية النّص . من تشبيه مكاشفة النّص بالمكاشفة الصّوفية فقالوا بضرورة المؤانسة وطول المعاشرة وخلاص النّفس ليلتبس الجوهر بالجوهر وتنقدح فى الخاطر طلائع السّبيل . ولقد أكدّ **ليوسبيتزر** ـ مثلا فى أكثر من سياق . أن كل وسائل البحث التى بحوزتنا ليس باستطاعتها التغلغل فى أعماق النصّ ما لم تربط بينه وبين متلقيه وشائج وأواصر يحدث عنها ما يسميه (déclic) أى الومضة التى تسلمنا إلى نظامه الباطن .

وبَيْنَ النقّادِ على اختلاف مذاهبهم . فى هذا الشأن . إجْماع على نقطتين أساسيتين أولاهما القول بتعدّد المنافذ إلى بنية النّص وذلك راجع بالأساس إلى طبيعة المادّة المَقْدُودِ منها .

فالنص لغة والقارئ ـ الناقد يستجوب كتلة من العلامات تتجلى فى معارض مختلفة . فهى أصوات وإيقاعات وصواتم وكلمات وجمل وفقرات . ولا شك أن هذه العناصر تساهم فى نحت معالم البنية الأم . وأهم من ذلك فإنها تحمل قسمات تلك البنية . ومن ثمّ يمكن لأى مظهر من المظاهر المذكورة أن يعتبر . نظرّيا فجوة نتسلّل منها إلى بنيته ونظامه .

ولما كانت اللغة فى جوهرها علامات راتبة على معانٍ وكان الخلق الشعرى «حيرة طويلة بين الصوت والمعنى» . على حد تعبير **فاليرى** . وكانت غائية كل تحليل الكشف عن علاقة المبانى بالمعانى ، جاز التّهدّى إلى خبايا النّص من جهة معانيه والطرق المنتهجة فى إجراء الّلغة على غير ما يوجبه وجه الكلام وأصل الوضع فتصبح قدرة الصورة . مثلاً . على التبليغ لا تقل عن قيمة أى مظهر من المظاهر الأخرى . والمهم ، وهو مضمون النقطة الثانية . أن يكون المنفذ مؤديا والظاهرة المختارة ذات قيمة وفعالية بحيث تقدر على استقطاب عناصر النظام .

° ° °

فى هذا النص عدة مظاهر شكلية ومعنوية لافتة يمكن اعتبارها . مبدئيا . مسالك مؤدية إلى هيكله العام إلا أن الكثير منها ، وإن كان لبنةً هامة من لَبِنَات البناء ، يتبيّن بعد الفحص محدود القدرة الإجرائية بحيث لا يَمكّن من احتضان النصّ وتطويق أهمّ العناصر المكونّة له . ذلك أن النصّ ـ كل نص ـ بنى داخل بنى وكل بنية تسْلمك إلى بنية أكبر منها ، وبِنْيتها الأم ـ وإن كانت تتأسس على المجموعات البنيوية الصغرى ـ ليست محصّلتها .

فغلبة صيغة «الجمع» على القصيدة مثلا . أمر خطير وهو ، متى قابلناه بالأنا المُتكلّم المفرد . عميق الدلالة على نفسية الشابى وعلامة . من جملة علامات . على رأيه فى الفن وتفرد الشاعر وعزلته ؛ ومن ثمَّ على كثير من مواقف الرفض والثورة التى يطفح بها ديوانه ، لكننا لا نرى كيف يمكننا ـ باعتماد تواتر الجمع مدخلا ـ أنْ نُفسّر التباين الواضح بين المقطوعتين من جهة تصاريف الكلام ومستويات اللغة . فنى حين ورد القسم الأوّل خاليا من المجاز أو يكاد . جاء القسم الثانى مغرقا فيه مثقلا به إلى حدّ الإرهاق .

واطراد «**المقابلة**» نهجا فى الأداء . هو أيضا أمر ذُو بَال يحتل من عالم الشابى الشعرى حَجَرَ الزّاوية ؛ إذ تصب كل المقابلات عنده فى مقابلة أساسية عنها تولدت رؤيته الشعرية ، وجلّ مضامينه وأشكاله وهى مقابلة النّور/ الظلام .

إلا أن الناظر فى النص ينتهى إلى أنّ المقابلة جاءت على هيئة نَحْتاج لتفسيرها إلى بنية أخرى أشمل ، فالمقابلة فى المقطوعة الأولى جاءت على غير نظام بينما انتظمت فى المقطوعة الثانية وتبلورت فَلِمَ ؟ ..

إن محرّق النص ومحله الهندسى لفظة «القلب». فهى نقطة الجذب والنبذ والمركز الذى يستقطب أجزاءه ويشع عليها.

وأهميتها ليست رهينة بروزها فى العنوان. وإن كانت العناوين التى يضعها الشعراء لقصائدهم شديدة الصّلة ببقية النّص. وعلى درجة عالية من الاكتناز الدّلالى بحيث يكون النصّ انتشارا لها وتفجيرا لحِمْلها المعنوى الكثيف.

ولا تتأتى من مقام القلب فى الأدب خلقا وتنظيرا ولا حتى من كونه غَرَضا من أغراض الشّعر الكبرى. نَعَمْ إنّ الاهتمام بمواضيع الأدب من توجه غرضى آنىّ أو تاريخى أمر لا شكّ فى أهميته، إلا أننا لسنا واثقين من جدواه طريقا إلى خصائص بناء النصّ وكيفية رسم الشاعر ملامح الغرض.

إن أهمية اللّفظة راجعة، من وجهة نظرنا، إلى احتلالها مَراكِزَ بَلْ مراحل حساسة من نسيج القصيدة العام، فقد وردت عدا العنوان، مرتين: فى آخر المقطوعة الأولى (البيت ٧) ومطلع المقطوعة الثانية (البيت ٨) وهى فى الموضعين تشغل نفس الحيز تقريبا (بعد خمسة مقاطع من مطلع الصدر فى البيت السابع وبعد أربعة منه فى الثامن).

واحتلال اللفظة هذه المراتب يدْعو ملاحظاتٍ:

فهو فى الحالات الثلاث جاء فى تركيب إضافى:

قلـب الشـاعـر

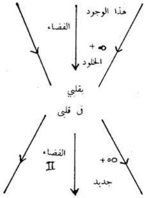
قلبــــ ى

قلبــــ ى

إن التعميم الذى يوحى به العنوان والذى قد يفهم منه أن الشاعر يتناول القلب على أنه غرض شعرى عام قد وقع تجاوزه بسرعة وتحول المضاف إليه المعرف إلى ضمير متصل يوحّدُ «الأنا» والمتكلم. فأبسط التحولات الطارئة على العنوان تناولا انطباق **«الأنا» «واهو»** أى المتحدّث والمتحدّث عنه. ومعناه أن القصيدة ستنطلق فى مسار استبطانى يتداخل فيه الكشف والاستكشاف وتعفو الحواجز بين الخبر والاستخبار، حتى لكأن تحديد الشاعر لعناصر تجربته بعض تلك التجربة، وأدواتِ الشعر مواضيعُه.

واللفظ ورد فى الحالتين طرفا لمقطوعة، فكان نهاية فى الأولى وبداية فى الثانية ومن ثم يمكن اعتباره نقطة تماسّ أو تناظر مقطوعتين متكافئتين لا نتصّور أن يحدث بينهما أى تطوّر أو تحول لا يكون لهذا الموقع دخل فيه.

وهذه فى نظرنا، أهمّ ظاهرة فى بنية النصّ وأوسعها مجالا ويمكن تخطيطها على هذا النحو:

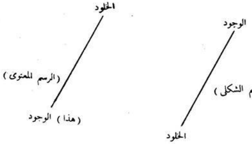


فالنص فضاءان يشد أحدهما قلب الشاعر إلى الآخر شدّا. أوْ هو فضاء يغور فى هذا القلب فيصهره فيولد من جديد تشكلا فذا مقْدوداً من عمق التجربة وشفافية الرؤية فتنجلى العتمة وتهدأ جلبة العناصر وينكبح جامِحُها إيذانا بتحوّل الأشياء إلى مراسم فنّية يَبْتَنيها الشاعرُ بالكلمة والصورة مغْمستين من عصارة روحه وخالص مكابدته.

الفضاء الأوّل

عدّة مظاهر شكْليّة ومعنَوية تشد الانتباه فى هذا القسم الأول. لعل أبرزها ثلاثة: قيام المقطوعة نحويا على جملة واحدة فصل بين عنصريها الأساسيين المبتدأ (كل ما هبّ) والخبر (تحيا أو كلّها تحيا) باعتراض استغرق خمسة أبيات (٢ – ٦) واطراد الاسم فى صيغة الجمع. فمن سبعة وعشرين اسما احتواها الاعتراض الواقع فى حيز «مِنْ» جاء عشرون منها فى صيغة الجمع (٢٧/٢٠). والاسمية طاغية على ما بين طرفى المقطع طغيانا مطلقاً لا تستثنى منه إلا جملتين فعليتين تنزلتا من الاسم منْزلة العنصر المتمم (**تميد**. البيت ٢، **تجود**. البيت ٥) ووقوع هذه الاسمية بين أفعال (البيت ١ والبيت ٧)

أما المظهر الثالث فوقوع كل المقطع بين قافيَتيْن – طرفين هما (الوجود – الخلود) فنفهم أن تَوْق الشّاعر أو الخط المعنوى للقصيدة معاكس لمخطّط بنائها الشكْلى، فترتيب الأبيات مِنْ أعلى إلى أسفل بينما ترتيب الأفق الشعرى الذى يريد الشابى أن يتسنّمه تصاعدىّ.



فالغالب على هذا الفضاء جدلية الوحدة والتّعدد من جهة والفعل وانتفاؤه من جهة أخرى.

وطلائع **«التعدد» الافتتاح بأداة استغراق مضافة إلى جمل**



موصولة . الاسمُ فيها مشترك . والوقوف فى نهاية البيت على لفظ «الوجود» مطلقا معزّزا باسم الإشارة . ولمّا يقوّى نزعة التعميم والاستغراق ورود صلة الموصول أزواجا متناغمة متجانسة مخرجة مخرج «الاتباع» ليس الغرض منها ما تعنيه فى ذاتها وإنّما فى ما توحى به من شمول وإحاطة (هبّ . دبّ/ نام . حام) .

كلّ هذا جعل البيت مثقلا ترهقه الكثرة ويرهقه انفعال الشاعر وعصبيته (واندفاعه الخطابى) البادية على أديم اللغة (الجَزْمُ والتقرير . تفجر بعض الحروف . تصادد فى ترتيب الحركات ...) فانصرم طَوْقه وتولد الاعتراض ـ تَعْدِيدا وجَمْعًا ـ ينشر بعض حِمْلِ البيت ويبسطه .

وإذا بنا نستشرف تخوم العالم الذى يستمدّ منه الشاعر مادة فنه ويفنى فيه ويفنيه هَدْمًا وبناء . فالطبيعة بعناصرها ومختلف تجلّياتها هى النسغ الذى تتغذى منه أحاسيسه والعجينة التى يرسم بها وعليها ملامح العالم المُحْتمل تجاوزا للعالم الراهن .

وفى حديثه عن الطبيعة تبدو أيضا نَزْعَة التقصى والإحاطة فهى : **طيور وزهور وينابيع وأغصان وبحار وذرى ووديان وضياء وفصول ونشيد . وهى : كهوف وبراكين وبيد وظلال ودجى وغيوم ورعود وهى أيضا : ثلوج وضباب وأعاصير وأمطار وصمت .**

والشّاعر يورد هذه العناصر على غير نظام . فلَئن كانت مكوّنات المشهد فى البيت الثانى تقوم على شئ من التناسق والتكامل (**ينابيع . أغصان . زهور . شذى . طيور**) فإنها فى بقية الأبيات مضطربة متداخلة . فلا رابط بين عناصر البيت الثالث إلا إطار الطبيعة العام وتضمّنها معنى الهول والعَظمة المؤكد بصراع عُنْصُرىْ الماء والنار أسَاسا .

وفى صدر البيت الرابع يهدأ الصخب ويخيم الهدوء وتتزلق القصيدة شيئا فشيئا إلى عالم الظلام والقتامة بمعنى أن البنية الداخلية تطورت ولكن سرعان ما يخرج البيت عن هذا المنطق فتأتى حركة العجز تدعم القتامة . إلا أنها تقطع الصّمت والسّكينة بصفة مدهشة إذ احتلّ الجمع «رعود» قافية البيت . فالترابط الحاصل بين أنصاف الأبيات على حِدَة وَهْو ترابط بالتصاعد (أو بالتدنّى) فى الصّدر :



وبالتّضمين والتلازم فى العَجز

فصول [شتاء (غيوم)]

غيومٌ ←——— رعود

هذا الترابط لم يتولد عنه ترابط أشمل يدمج الشّطرين فى وحدة متناسقة . وكذا الشّأن فى البيت الخامس فطالعه برد وصقيع يوحيان بالتجمد والموت ولكن الشاعر يقطع النّسق بإدخال المطر منعوتا بفعل مشبع بمعانى الدفء والحرارة والسخاء (تجود) .

ولعدم الانتظام فى هذا القسم الأول مظاهر أخرى نحوية ومعنوية . فنحن لا نقف مثلا ، إن تجاوزنا مُوجبات الوزن والقافية ، على سبب نفسر به الاقتصار فى النعت على ثلاثة أسماء بينما ورد أغْلبها عراء عنه . ثم لماذا جاء النعت جملة فعلية مرتين (٢ ، ٥) واسم فاعل مرة (٥) .

كما أن المقابلة التى تبدو لأول وهلة أسلوبا مطردا تترتب حسبه عناصر الحقل الدّلالى الشائع الذى يستمد منه مادة شعره قليلة ومبنية ، أحيانا على نهج خاصّ يخلّ بمبدئها العام وإنْ كان بعضُها يكشف عن جوانب هامة من رؤية الشّاعر .

فمقابلة الصّمت بالنشيد (البيت ٦) مقابلة غير متعادلة الأطراف إلا أن هذا الاختلال مؤشر يهدينا إلى قناعات الشاعر وتصوراته ، فالصمت عنده لا يقابله الكلام وإنما النشيد وهو جنس من اللفظ يقوم على التوقيع ، فالشاعر إما أن يَصْمُتَ أو أنْ ينشد فكلامه الغناء . ولا تخفى دلالة هذا الأمر عند شاعر توّج تجربته بعنوان «**أغانى الحياة**» .

إلاّ أن القيمة التعبيرية فى هذه المقابلة التى لم يخرجها الشاعر على السمت المتّبع لا تتوفر فى غيرها .

فبإمكاننا الحديث عن مقابلة بين الوديان والبيد (بيت ٣) لكن بشرط أنْ نَتَنبّه إلى أنها لا تستقيم ألا بتعمق طرفها الأول وتوليد العلاقات الكامنة فيه . فلَئن كان الأصل اللغوى للبيد يحمل فى ظاهر لفظه معنى الموت والفناء والقحْط والجفاف فإن بين «**الوديان**» **والحياة والنماء** حواجز وعلاقات : علاقة إرْدَافٍ بين الظرف والمظروف (الوادى كناية عن الماء وإيحاء به) وعلاقة استتباع بين الماء والخصب تقوم من بعدهما علاقة مشابهة يتحول بموجبها الخصب رمزا للحياة والنماء والعطاء ..

ونجد فى هذا الفضاء أيضا مثلثات لكنها هى أيضا لا تجرى على نمط واحد . فأنت واجد فى صدر البيت الرابع تطورا تقوم فيه بين الطرفين المتقابلين مرحلة وسطى تخلق فى البيت حركية متثاقلة تخفف من حدة التقابل :



ولكنّك لا تدرى وَجْه الثالوث الواقع فى صدر البيت الثالث :



فليس بين الطرفين مقابلة وبين الطرف الثانى والثالث مقابلة ولكنها من جنس المقابلات التى أشرنا إليها .

على هذا النمط يتأكد أن الغاية التى يترسمها الشاعر من الأبيات الستّة الأولى هى الكثرة والتّعدد . وإذْكانت هذه الغاية مستحكمة طغت الاسمية والعطف بالواو وانعدم الفعل والحركة . فالعالم المشار إليه هو العالم الخارجى الفيزيائى أو هو الطبيعة المكانية المجردة عن كل فعالية ، قبل أن تتلبس لبوس الشعر وتسكنها حركاته المتوترة المَشْحُونة . فلكأن العالم ، ما لم يلتحم بقلب الشاعر ، عالم بدائى ساذج لم يتشكّل ، يثبت الشاعر أسماءه على مسمياته ولكنه لا يدرك ما بينها من علاقات ووشائج فتأتى متجاورة متتابعة .

لكن ماذا يحدث عند ما يَصُبّ الكل فى الأنا ويذوب فيه وتتحول الطبيعة من موجود موضوعى إلى غرض شعرى ؟

يطالعنا فى البيت السابع الفعل ، وهو فعل صريح مباشر متّسع الدّلالة يعلن بصفة قاطعة (إلى درجة الفضاضة) عن التحول من الجمود إلى الحركة ومن «المشهدية» إلى الانفعال .

والحياة فى هذا المقام هى حياة الفن والشعر ، يستقطب فيها قلب الفنّان العالم بكل عناصره وجميع تجلياته فيبعث فيها من روحه حياة جديدة . ويتأكد هذا الاعتبار بظاهرة نحوية واضحة وهى حاجة الشاعر إلى تعليق الفعل بالحال . وأولى الأحوال الحرية !

والحرية المقصودة ، كما ستتبين ، حرية بمعنى خاص ، هى ركن من أركان عالمه الشعرى ومظهر من «أشواقه التائهة» وتوقه العارم إلى المطلق ، هى حرية ينشئها الشاعر إنشاء وقت يتخلّص من مرهقات القيود ويكسر الأطواق المضروبة عليه .

هى حرية الفنّ فى إعادة بُناء العالم وصياغته على نهج الشاعر المتفرد المتسامى الذى لا يؤمن بالخلق الأوّل ولا يقبل بالنواميس إلاّ أن يذيبها فتخرج جديدة متجددة لا يأتى عليها البلى ولا يأكل منها الدهر فقلب الشاعر خلق متجدد للأشياء وخلود (غضة السّحر)

فالفن يخرج بالكون عن الفناء والموت إلى عالم سرمدى لا تحتويه الأبعاد ولا تحيط به . (يدل على ذلك أن الشاعر بق يعدد مظاهر الوجود لستة أبيات ثم ظهر الخلود فجأة فى نفس البيت الذى لا مس فيه قلب الشاعر أى عندما انتقل من وجود موضوعى إلى وجود ذاتى) .

الفضاء الثانى :

فى البيت السابع ثلاث **والدات** (matrices) فى أكنافها تتحدّد ملامح الفضاء الثانى : الفعل (**تحيا**) ، **والحرية** (الحال : حرّة) ، والتشبيه (**كأطفال الخلود**)

واللغة ، فى هذه المقطوعة ، تنزل بكل ثقلها على هذه النقطة الحساسة (**القلب**) التى فى مقدورها أن تشق العالم فى اتجاهين : اتجاه أفقى (رَحْب) يتناسب واتساعه الذى تحدث عنه فى المقطوعة السابقة وتعدده ، واتجاه عمودى ينم عن عمق التجربة وبعد الرؤية التى تستكشف العالم وتبينه على غير مثال ، تنزل اللغة بكل ثقلها فى شكل لازمة تتصدر كل أبيات المقطوعة فى شئ من الرتابة لا محيد عنها ، إذْ لا يحس بالعالم ولا يحتويه إلا قلب الشاعر يفنيه ويخلقه ، تصب الحياة فى أعماقه وعنه تصدر معدولة عن أصلها منحوتة من تصور الفنان لها فتتسق عناصرها أزواجا متقابلة منتظمة فى حين جاءت فى المقطوعة الأولى على غير نظام محدّد . وعلى هذا النحو تحولت العناصر من الفوضى إلى النظام واخترق نظر الشاعر سطحها ليستكشف ما يقوم بينها من علاقات تركزت عنده ، لأسْباب ليس هنا مجال شرحها ، فى بنية ثنائية :

الموت	≠ الوجود	(البيت ٨)
أهوال الدجى	≠ أحلام الورود	(البيت ٩)
أصداء الفنا	≠ ألحان الخلود	(البيت ١٠)
الفجر	≠ الليل	(البيت ١٢)
تمحى	≠ تَبْدُو	(البيت ١٤)

واطراد المقابلة فى هذا القسم الثانى يفتح أعيننا على ظاهرة هامة جدا فى الشعر تتمثل فى ضرورة الانتباه إلى التحول الذى يطرأ على دلالات اللغة ووجوه تصريفها عندما تجرى إجراء فنيا وتعلق بها مقاصد زائدة على ما تؤديه فى أصل الوضع . فبين بنية المعنى فى الفضاء الثانى (المقابلة أساسا) «والحرية» مفارقة بل تعارض متى اعتبرنا الأمور من جهة المواضعة . إلا أننا نتخطّى هذا التعارض وقت نربط الحرية بتصورات الشاعر وقناعاته ، فيصبح انتظام العناصر ، فى بنية ثنائية هى أسُّ رؤيته للعالم ، حريةً لا تعدلها حرية ، لأنّ الشاعر مارس حقّه فى امتلاك العالم وإعادة تكوينه .

ولقد وجدنا أصداء البنية التقابلية فى القسم الأول لأن المتكلم هو الشاعر ، ومن الصعب أن يتجرد مطلقا من صفة الشعر وهو يتحدّث عن العالم خارج ذاته . فَمهْمَا حَاول الإنسان حَبْسَ أهوائه نَجَمَتْ .

وإنما اتضحت المقابلة واشتدت وقت انزلقت القصيدة شيئا فشيئا من الخارج إلى الداخل ، من ضمير الجمع إلى ضمير المتكلم المتصل ، أىْ عندما بدأ الشاعر يحفر فى قلبه ويستكشف خباياه . ولهذا ذكرنا فى محل سابق الاسْتبْطانَ .

ولعل من أهمّ التطورات الطارئة على المقطع الأول وقت أشعّ به «القلب» بروز الفعل بشكل لافت .

والفعل والحركة فى الفضاء الثانى انتشار للفعل «تحيا» الذى قفل به المقطوعة السابقة فهو أوسعها دلالة وأغرقها فى التعميم بحيث تندرج كلها فى حيزه :

تحيا	برقص
	تعصف / تخفق
	تهتف / تعزف
	تمشى
	تمحى
	تبدو

وكل الأفعال ماعدا واحداً ثلاثيّة . وهى لازمة كلها لا تتجاوز فاعلها . فالعناصر فى اختيار وتآكل يرتد بعضها على بعض كغليان المرجل تترقب لحظة الطلق والدفق حين تسوى بنى لغوية يأخذ بعضها برقاب بعض . ولزوم الفعلل من رحابة قلب الشاعر وعمقه بحيث يشمل الدّنيا ويملؤها حتى لا وجود فيها لسواه فيَنْكفئ الفعل على فاعله إذ لا إمكانية ليقع على غيره .

والناظر فى المقابلات والأفعال المتصلة بها يلاحظ أنها أزواج متعايشة فى «قلب الشاعر» لا متصارعة يدل على ذلك الاكتفاء أحيانا . بفعل واحد فاعله نقيضان (بيت ٨ . ١١) . وبروز الصيغة الاسمية وترصيع البيت باللازمة (البيت ١٢) . ومن الأدلة معانى الأفعال . فإذا استثنينا «تمحى» و«تبدو من جديد» (البيت ١٤) وهما فعلان متقابلان جاءا فى آخر القصيدة تدعيما لنهج المقابلة فيها وإبرازا لأغوار العملية الفنية التى تكون فى أجل صورها وأفصحها صراع الوجود والفناء وابتناء الفنان عوالم وهدمها بحثا عن المطلق وجريا وراء المجهول الذى يفلت من ربقة الصورة فلا تطوقه وإنما تقع دونه (صيغة المضارع التى بنيت عليها كل الأفعال مظهر من مظاهر البحث المضنى عن الدّيمومة والمطلق حيث لا تستطيع يد الزمن أن تطوى الفعل فيبق واقعاً راهناً) .

إذا استثنينا هذين الفعلين تبين لنا أن الفرق بينهما فرق فى الدرجة لا النّوع رغم ما نجد بينها من تقابل يدعو إليه التقابل بين الأسماء المرتبطة بها . فـ«**تهتف**» (البيت ١٠) يقابل «**تعصف**» (البيت ٩) ولكن طبيعة الفعلين واحدة . إلا أن تهتف يطابق أصداء الفناء من جهة أن فاعلها غير مرئى فى حين يطابق الفعل الثانى أهوال الدّجى من جهة الإيحاء بمعانى القوة والخوف .

أما الوجه الثالث من التولدّ الذاتى فى القصيدة فمتصل بالحال (**غضّة السّحر**) والتشبيه المتصل به (**كأطفال الخلود**) ففيهما إيذان بالخروج من العالم الحسى الطبيعى . عالم المواضعات والقوانين المنطقية . إلى عالم الإبهام والتخييل . عن طريق تبلور الرؤى وتحدّدها . وننتقل من اللغة التى تكون فيها الكلمات راتبةً على المعانى شفافة يخترقها البصر إلى مرجعها بلا جهد **ولا** عناء . إلى لغة تسعى إلى تجاوز الأنماط فى ترتيب الأسماء على المسميات وخلق مواضعات جديدة تقوم فيها اللغة حاجزا كثيفا بين المتلقّى وما تحيل عليه وبضعف قدرتها على الإرجاع تقوى طاقتها الفنّية ومفعولها الشعرى .

ولقد جاء المقطع الثانى مغرقا فى المجاز . من جهة نسبة الفعل إلى الفاعل ومن جهة الإضافة أيضا . وهو مظهر من مظاهر تطور القصيدة الأساسية لما حصل اللقاء بين الوجود الخارجى الموضوعى و«**قلب الشاعر**» الذى استطاع تحويله إلى رؤية فنّية .

ولعل من أوضح الأمثلة على التطوّر الداخلى الحاصل فى القصيدة لبُروز المجاز فى البيت السابع هو أن **الوجود** الذى جاء فى البيت الأول معرفا مشارا إليه أصبح فى آخر البيت الثامن «**أطياف الوجود**» فما قد يبدو تكرارا أو إقواء فى لغة البلاغيين وبعض العروضيين إنّما هو فى الحقيقة تطور حاسم فى القصيدة . فيه فصل بين عالم الحقائق والأشياء وعالم الرّؤى .

وليس المجاز المظهر الوحيد الذى رشح عن الحال والتشبيه فكل العبارات المعبرة عن الزمن المطلق صادرة لا شك عنهما أولها بهما علاقة :

لا ينتهى / ليس يبيد	البيت ١٢
خالد الثورة / مجهول الحدود	البيت ١٣

ولم يخرج عن مضمون التشبية إلا ذكره **الموت** (البيت ٨) و«**أصداء الفنا**» (البيت ١٠) . وللمسألة تأويلان ممكنان ليس من الصّعب تدعيمها بمواطن أخرى من الديوان . الأوّل هو ارتباط الموت والخلود فى شعره ارتباطا وثيقا باعتبار الموت شرطا ضروريًا للخلود . والتأويل الثانى مرتبط ببنية التشبيه ذاتها فهى لا توقع التطابق بين الطرفين لذلك انعكست المسألة على بقية القصيدة ومن ثمّ لم يتخلصّ المشهد تماما من مفهوم الموت والتلاشى والفنا أى بالأساس من بعد الزمان الذى يشمل كل موجود موضوعى .

ومن أهمّ مظاهر حركية القصيدة وتطوّرها بينها الأخير . **فهو يختزن عصارة** الخطاب الشعرى ويربط نهايته بمنطلقه فندرك مكانة «**قلب الشاعر**» فى تحسّس العالم والنفاذ إلى أعماقه ومكاشفة حقائق روابطه .

فلقد انطلقنا من «**هذا الوجود**» بكل ما توحى به العبارة من مادية . وموضوعية ومكانية وانفصال بين المشير والمشار إليه وانتهينا إلى «**صور الدنيا**» ولا يمكن فى سياق كهذا أن لا ننتبه إلى كلمة الصورة بل إلى صيغة الجمع منها لأنها تبيّن بكثير من الإيجاز البليغ أن الفرق بين الخطاب العادى والخطاب الفنّى فى الانتقال من الشئ إلى صورته . ومن هنا يتأكد لنا مرة أخرى أن القلب هو المنفذ الكبير إلى هذه القصيدة لأن كل هذه التطورات حصلت من تدخله واحتلاله المنعرج الحاسم .

وظرف الزّمان المسبوق بأداة الاستغراق أيضا هامّ لأنه يؤكد يقظة القلب وتواصل إحساسه بالكون . فالتجربة الفنية الحقيقية لا تسهو ولا تغفو ولا تنتهى وإنما هى عمل دائب ومحنة متجددة وأشكال تنحل وأخرى تُعقد .

* * *

هذه من وجهة نظرنا بعض الجوانب اللافتة فى بنية القصيدة . ونود أن نؤكد فى خاتمة هذه المحاولة أنها لا تعدو أن تكون قراءة لا تنفى إمكانية قراءات أخرى .

ولقد تركنا . عمدا . الحديث عن الأغراض الشعرية فيها كما رغبنا عن التوسل بالتفسيرات الواردة من خارج النص . وليس ذلك من قلة إيمان بجدوى هذه التوجيهات وإنما التزاما منا بحدود رؤية معينة . وإلا فبإمكاننا أن نطيل هذا الشرح بتفصيل القول فى الطبيعة فى هذه القصيدة ومسائل التأثر والتأثير . والمقارنة بينه وبين غيره . وأهمية القلب عنده بوجه خاص كمصاب بداء القلب .

أخيرا إننا إن لم نضف إلى تاريخ الأدب جديدا . فالكل متفق على مكانة «القلب» فى الشعر . فقد حاولنا أن نبرز تلك المكانة من خلال بُنى النّص وما يقوم بينها من وشائج .

البحث عن قضية

في سيرة رامي وشعره

□ طـــه وادى

(١)

موقع رامي على خريطة الشعر الحديث

ينتمي أحمد رامي (١٨٩٢ ـ ١٩٨١) شاعرا إلى المرحلة الثانية من مراحل تطور الشعر العربي فيما يعرف في أدبيات النقد باسم المدرسة الرومانسية، والتي يسميها محمد مندور «بمرحلة الشعر الجديد»[١]. ويسمّيها أستاذنا عبدالقادر القط «الاتجاه الوجداني»[٢] وأوثر تسميتها بمرحلة «التجديد الرومانسي»[٣]. وتعد فترة ازدهار هذه المدرسة في مصر فيما بيْن الثورتين: ثورة ١٩١٩ وثورة ١٩٥٢. ومن المعلوم أن سنوات البدء والانتهاء تحدد ـ في الغالب ـ على فرض (تحكّمي) لا نجد غيره مناصاً لكي نحدّد على أساس منه تاريخ مرحلة أو مدرسة. وعلى هذا فقد سجّل ذلك التاريخ فترة المدّ الرومانسي في كل الأنواع الأدبية: شعراً وقصة ومسرحاً ونقداً.

وقد شهدت المدرسة الرومانسية في الشعر العربي في مصر مرحلتين:

الأولى: مرحلة البداية التي تمثلها مدرسة **عبد الرحمن شكري** (١٨٧٦ ـ ١٩٦٤). التي ضمتْ أيضا **عباس محمود العقاد** (١٨٨٩ ـ ١٩٦٤) **وإبراهيم عبد القادر المازني** (١٨٨٩ ـ ١٩٤٩)... وقد عاصرها أيضا شاعر القطريْن خليل مطران خليل (١٨٧٢ ـ ١٩٤٩). كما شهدت بدايات أحمد زكي أبو شادي (١٨٩٢ ـ ١٩٥٥) وبداية شاعرنا أحمد رامي الذي أصدر أول ديوان له بعنوان «ديوان رامي» عن مطبعة الواعظ بالقاهرة سنة ١٩١٧.

الثانية: مرحلة ازدهار تمثلها مدرسة **أحمد زكي أبو شادي** ومن التفّ حوله من شعراء التجديد الذين تحلّقوا حول «جماعة أبوللو»[٤]. وإذا كانت المرحلة الأولى تمثل ـ في تقديرنا ـ مرحلة البداية والنشأة.. فإن الثانية تعكس فترة الازدهار والتطور.. ولا أجدني مبالغاً إذا قلت إن هذه الفترة قدمت (أخصب التجارب) وأثراها في تاريخ شعرنا الحديث.. وقد ظهر في هذه المرحلة شعراء كبار أمثال:

- إبراهيم ناجي (١٨٩٨ ـ ١٩٥٣)
- علي محمود طه (١٩١٤ ـ ١٩٤٩)
- صالح الشرنوبي (١٩١٤ ـ ١٩٥١)
- صالح جودت (١٩١٢ ـ ١٩٧٦)

كما ظهر فيها أيضا: سيد قطب ـ مصطفى عبداللطيف السحرتي ـ عبدالعزيز عتيق ـ محمد عبدالمعطي الهمشري ـ محمود حسن إسماعيل ـ العوضي الوكيل ـ جميلة العلايلي ـ محمد عبدالغني حسن ـ عبدالرحمن صدقي ـ حسن كامل الصيرفي.. ومن الطبيعي أن يستمر في إطار هذه المرحلة من سار على درب الرومانسية من قبل، أمثال: العقاد ومطران وأحمد رامي.

وعلى هذا يكون شاعرنا (رامي) قد عاصر المدرسة الرومانسية في الشعر ـ منذ نشأتها وازدهارها ـ إلى أن ظهرت المدرسة الواقعية في الشعر في منتصف هذا القرن تقريبا.. أي أن رامي ظل يقرض الشعر الفصيح والعامي (الزجل) بل يترجم الشعر شعرا. بالإضافة إلى بعض ترجمات مسرحية منذ سنة ١٩١٦ إلى ١٩٧٦ تقريبا.. أي أن عمر رامي الأدبي يبلغ حوالي ستين سنة تقريبا.

(٢)

موقف الشاعر إزاء حركة الواقع

لا مناص من أن نعدّ أي إنسان يعمل في الحقل الثقافي (مفكراً) ـ على نحو ما. والشاعر ـ بلا شك ـ أيضا مفكر ـ بمعنى من المعاني ـ له وجهة نظر أو (رؤية) فكرية وفنية إزاء ما يدور في واقعه الاجتماعي والثقافي في آنٍ واحد.

.. إذْ لولا أن الشاعر محمل بهموم وأحزان لما خطّ حرفاً في ديوان الشعر العظيم.. ولولا أن هناك أمورا تؤرقه، وأشياء توتره، لما عاش شعره، وأصبح تراثا (إنسانيا) يُضاف إلى تراث الإنسانية الخالد. ورؤية الشاعر إذْ تتشكل ـ فيما يبدع ـ تنطلق من مثير مباشر، ومن قضية حقيقية، بيد أن الشاعر الحق يستطيع بقوة أن ينطلق من الأزمة الخاصة إلى قضية إنسانية، «**وعلى قدر لمح البعد الإنساني لجوهر الموقف المعبّر عنه تتجاوز التجربة المعطى التاريخي إلى استشراف الحلم الفني، وتصبح أسطورة دائمة الثراء والخصوبة**»[٥].

ونظراً لتعقّد العلاقات البشرية في المجتمعات الحديثة ـ سيما في العالم الثالث ـ نجد **أن الأديب ـ في الغالب ـ يحدد (موقفه) من الواقع ومن ثم من**



الفن . **انطلاقاً من موقعه الاجتماعى** . الذى لا ينحاز إليه - مريداً - بشكل (فردى) . وإنما تمليه مصلحة الطبقة التى ينتمى إليها انتماء فعليا أو فكريا . ومن ثم تختلف - إن لم تتعاد وتتناقض وتتصارع - مواقف الأدباء من حركة الواقع وبنية الفن فى مرحلة واحدة . أى أن (المعاصرة) لا تفرز - **فى مجتمعاتنا المعاصرة - بالضرورة وجهة نظر واحدة فى الفكر . أو رؤية مشتركة فى الفن أو الأدب .. ومجمل تراث أحمد** رامى فى الشعر يجعله - وبخاصة فى المراحل الأولى من حياته - متسقاً مع حركة واقعه ومع الفلسفة العامة للشعر فى عصره . وعلى هذا يكون رامى (شاعراً رومانسيا) . ولا ضير فى هذا . فقد كان وتراً فى سيمفونية كاملة تعزف كلها على إيقاع رومانسى متسق .

وإذا ما صدّقنا قول محمد غنيمى هلال من أن « هناك أنواعا من الرومانسية بعدد الرومانسيين »[٦] كان علينا أن نتساءل عن النسق الرومانسى المتفرد الذى يمثله رامى فى شعره . ولكننا نرجئ هذا إلى نهاية المقال .

(٣)

السيرة ... مفتاح الصورة

أشرت فى دراسات سابقة .. إلى أن **دارس الأدب يجب أن يعنى بسيرة الأديب على أساس أنها قد تعطى (مفاتيح دالة) . تقود الناقد إلى أشياء أساسية فى بنية العمل الأدبى نفسه** .. ولكن « ما نحذّر منه فى درس السيرة هو أن نشغل فيها بحياة الإنسان وعصره عن جوهر تجربة الأديب وفنه »[٧] .

ولن أتوقف هنا عند سيرة أحمد رامى (أغسطس ١٨٩٢ - ٥ يونيو ١٩٨١) . فقد ورد ذكرها مفصلاً فى دراسات كثيرة سابقة[٨] .. **وإنّما أركز على كونه جركسى الأصل من ناحية والده الطبيب محمد** رامى ابن الأميرالاى حسن بك عثمان . **وأنه فقد والده فى** السودان **١٩١٩** وشقيقه فى أثناء بعثته فى باريس **١٩٢٣** . **فهل** يكمن فى هذا أحد مصادر غربته النفسية وحزنه المستمر ؟

نشأت فى يُتمٍ ولى والد
فما اكتفى الدهر بهذا العذاب
حرمته حياً طليح النوى
وفته ميتاً لقىً فى يباب

كما أود أن أشير إلى أن كل الذين كتبوا عنه لم يشغلوا بأمر زواجه . وإنما أفاضوا فى ذكر العلاقة العاطفية والفنية بينه وبين السيدة الفاضلة الراحلة « أم كلثوم » ! ! وهنا أضع علامة تعجب بعد أن وضعت علامة استفهام من قبل .

أمر ثالث : حين تقرأ سيرة رامى **لاتكاد تجد أى إشارة إلى أنه كان (واحداً فى جماعة) سياسية أو حتى أدبية** . على كثرة ما كان فى عصره من أحزاب سياسية وتجمعات أدبية .. وما يقال عن علاقته بحافظ إبراهيم وأحمد شوقى ومطران خليل مطران - فيما يبدو - إنما جاء فى إطار علاقة الشاعر المبتدئ بأساتذة الشعر فى عصره . وهكذا مرّت فترة الطفولة والشباب وربما الرجولة دون أن يكون رامى (عضواً فى أىّ تجمع) . ويؤكد ديوانه أنه لم يكد يشارك - بشعره - فى المناسبات السياسية . سواء الخاصة بالوطن . أو بالعروبة . كما لم يرث أحداً من عظماء عصره حتى ولا من الأدباء أو الشعراء . وماله فى ذلك لا يمكن أن يحسب له .

أمر رابع : لم يصرّح رامى بشكل قاطع أنه يدين بالفضل لواحد معيّن من شعراء العربية فى القديم أو الحديث . وما يقال عن إعجابه بشعر الشريف الرضى أو شوقى - على سبيل المثال - فإنه من قبيل التباهى فيما يبدو . **ونفس القضية تكاد تنطبق على الآداب الأجنبية** فى الأدبيْن الإنجليزى والفرنسى . **فقد كان** يجيد الإنجليزية . ثم سافر إلى فرنسا فأقام فيها سنتين (١٩٢٢ - ١٩٢٤) .. **ومن عجب أنه فى فرنسا يلتفت إلى عمر الخيام والشعر الفارسى** . وليس إلى شعراء فرنسيين . لقد قرأ رامى لشعراء رومانسيين إنجليز وفرنسيين . حيث يقول : « وكان لدخولى مدرسة المعلمين . وقراءتى للشعر الأفرنجى بين إنجليزى وفرنسى . أثر كبير فى تطور أفكارى وخيالاتى وتنكّبى عن محاكاة القديم من الشعر . كما يظهر ذلك من قراءة ديوانى »[٩] .. ولكن رامى لا يشيد بأحد قدر إشادته بالشاعر الفرنسى « **ألفرد دى موسيه** » . ومن المدهش أن إعجابه به ليس من قبيل الفنّ . وإنما من قبيل أنه راجع ديوانه وغيّر فى طبعاته **اللاحقة** . **وهذا ما فعله** رامى نفسه فى ديوانه أكثر من مرة .

وكانت ظاهرة ترجمة الشعر شعرا شائعة فى **عصره . لكنه لم يترجم إلا قصيدة واحدة هى « كسابيا نكا » للشاعرة الأنجليزية « مسز هيمانز » ونشرها بجريدة « السفور » فى فبراير ١٩١٩ . ولكنه لم يدخلها فى ديوانه**[١٠] .

أمر خامس : إذا كان رامى لا يقطع بتأثره بالأدب العربى أو الإنجليزى أو الفرنسى . **فالذى لاشك فيه أيضا أنه سوف يصمت عن تأثره بالأدب الفارسى** . وهذا أمر شبه مستحيل . لأنه لاشئ فى الفن ولا فى الفكر ينبت من فراغ . ونعتقد أن هناك أمراً نفسيا غير عادى . جعل رامى لا يكشف عمن تأثر بهم . من المؤكد أن رامى قرأ شعر الغزل العربى . سيما كتاب « مسامرة الحبيب فى الغزل والنسيب »[١١] . وقرأ بعض الموشحات المصرية والأندلسية باعتباره (زجّالاً) ولاشك أيضا أنه تأثر بكثير من الرومانسيين الأوربيين وبالإطار العام للتجربة الأدبية الرومانسية فى مجال غربة الإنسان وحب الطبيعة والشكوى من آلام الحب .. وهنا نتساءل : **ما مدى استفادة رامى من الأدب (الفارسى) بصفة عامة والشعر بصفة خاصة** .. ؟ إن قراءاتى المتواضعة

فى الأدب الفارسى تفتح أمامى الباب لالتماس تأثير هذا الأدب فى رامى . بل لا أبالغ إذا قلت إن التأثير الكبير الذى تعرض له رامى شاعراً وزجالاً وبخاصة فى المرحلة الأخيرة من حياته . جاءه من ناحية الأدب الفارسى .

آخر القضايا التى أود طرحها بالنسبة لسيرة الشاعر **هى أن رامى منذ تعرّف على أم كلثوم فى سنة (١٩٢٤) استجاب - بقوة - للحسّ التجارى فى الفن** . وشغل بكتابة أفلام لأم كلثوم . مثل «وداد» . و «دنانير» وترجمة بعض المسرحيات . وبخاصة عن مسرح شكسبير للمسرح الخاص . وكتابة الأغانى لأم كلثوم ومحمد عبدالوهاب وفريد الأطرش وأسمهان .. **هكذا توقف رامى الشاعر مبكرا** . واستمرّ رامى مؤلف الأغانى لمدة تقارب خمسين عاماً **(١٩٢٥ - ١٩٧٥) وهكذا ترك رامى الشعر مريداً إلى مجال الزجل على نحو أصبح فيه (تأليف الأغنية) هو همّه الأول والأخير** .

هذه بعض القضايا التى توقفت عندها وأنا أتأمّل سيرة رامى . ولم أشأ أن أعقّب عليها بقدر ما أردت إبرازها بشكل واضح . عسى أن تكشف للمتأمل عن بعض الدلالات والأسرار التى تتصل بسيرة شاعر كان له دور طويل وعريض فى حياتنا الثقافية .

(٤)

بين رامى والخيّام

ترجم رامى شعراً رباعيات الخيام بعد أن صدر له ديوانان من الشعر . وقد نشر هذه الرباعيات إثر عودته من باريس فى سنة ١٩٢٤ . بل يقال إنها كانت من الأعمال التى نال بها درجة الدبلوم من السربون فى المكتبات واللغات الشرقية . ويقول رامى فى هذا الصدد : «أوفدتنى دار الكتب المصرية سنة ١٩٢٢ إلى باريس لدرس الفارسية فى مدرسة اللغات الشرقية . فقرأت أبواباً عدة من الشاهنامة وجلستان وأنوار سهيلى المعروف بكتاب كليلة ودمنة . ووقعت لى نسخة رباعيات الخيام التى قام بنشرها المستشرق الفرنسى نيقولا عن نسخة طهران . فانقطعت لقراءتها . وتوفّرت على درسها . حتى إذا انتهيت منها دار بخلدى أن أنقلها عن الفارسية رباعيات كما نظمها الخيام ... »(١٢) .

ويفيض رامى فى ذكر ما تجشّمه من متابعة مخطوطات الرباعيات وطبعاتها المختلفة فى فرنسا وانجلترا وألمانيا . بل إن الأمر لم يخل من الاتصال بالأساتذة المتخصصين فى الآداب الفارسية فى تلك البلاد . ثم عاد إلى فرنسا حيث ترجم الرباعيات فيها . **والذى لاشك فيه أن الخيّام (٤٣٣ - ٥١٧ هـ - ١٠٤٠ - ١١٢٣م) شاعر عالمى له (فلسفة خاصة) . تدور فى إطار من التشاؤم الشديد بالحياة** . حيث يصوّر - من خلال شعره - أن هذا العالم إلى فناء وزوال . وأنه لم يدم لأحد من الملوك السابقين حتى يدوم لواحد من الناس بعدهم . فالكل قد ولدوا ليموتوا . وما مجيئهم إلى الدنيا إلاكمجئ ذبابة . ظهرتْ ثم اختفت دون أن يأبه بها أحد . انطلاقا من هذه الفكرة يأتى لبّ الفلسفة الخيامية . حيث يجب التمتّع بالحاضر واغتنام لذاته . وعدم التتفكير فى الغد أو فيما مضى .

وبالرغم من هذه الدعوة العريضة إلى المتعة عند الخيام إلا أن حديث المتعة عنده مشوب بالتفكير فى العدم فهو يتغزل فى المحبوبة وهو يرى أنها صائرة إلى فناء . ويرى كأس الشراب مترعةً فى حين يدرك أنها عما قليل ستفرغ وتنكسر.(١٣)

هذا هو جوهر (الفلسفة الخيامية) التى سبقت الوجودية والعبثية بقرون عدة .. وهو سرّ انتشار شعر الخيام ورباعيّاته .. **ومن عجب يثير الغيظ أن معظم الأدباء العرب التفتوا إلى الرباعيات عن طريق الشاعر الإنجليزى «فتزجرالد» الذى ترجمها منذ سنة ١٨٥٩** . وقد احتفى الأدب الأوربى فى أثناء المد الرومانسى بالرباعيات . لما فيها من دعوة إلى الانطلاق والتمتع بحياة فانية .. وأن المرء يجب ألا يهتمّ بنقد الآخرين . وأنه يجب أن يرضى نفسه قبل أن يرضى الناس . لأنه ليس فى العالم إنسان كامل.

وإذا كان فى هذا ما يمكن أن يشدّ القارئ الأوربى فإن فى بعض روايات الرباعيات بعض رباعيات منحولة تحضّ أحيانا على التقوى والمغفرة .. وهذا يمكن أن يكون عاملاً من عوامل (الاحتفاء) بها فى الأدب العربى الحديث . يؤكد هذا أن رامى يختم الرباعيات برباعية من المنحول أو من عنده على حدٍ سواء قائلاً :

يا عالم الأسرار علم اليقين
يا كاشف الضرّ عن البائسين
يا قابل الأعذار فئنا إلى
ظلّك فاقبل توبة التائبين

وقد أثارت ترجمة رامى للرباعيات مناقشات كثيرة وقد تصدى لها بالنقد الحاد الساخر ابراهيم عبدالقادر المازنى (١٨٨٩ - ١٩٤٩) ، فمضى يقارن بين ترجمة رامى وفتزجرالد ، مع تسليمه بأن كليهما قد تصرف فى الترجمة . «ومن أمثلة التصرّف المعقول المحمود ما يتمثل فى ترجمة الرباعية التالية على هذا النحو :

«نحن ألاعيب أطفال والفلك هو اللاّعب بنا . ذلك أمر حقيق غير مجازى . لقد لعبْنا مدةً فى ساحة الوجود . ثم ذهبنا إلى صندوق العدم واحداً بعد واحد » .

وقد ترجمها رامى هكذا :

وإنما نحن رخاخ الفضاء
ينقلنا فى اللوح أنّى يشاء
وكل من يفرغ من دوره
يُلق به فى مستقرّ الفناء

لكن فتزجرالد زاد التشبيه وضوحاً فجعله هكذا . (والنص مترجم شعراً للمازنى عن الشاعر الإنجليزى) :

هذه رقعة شطرنج القضاء
ولها لونان : صبح ومساء
ننقل الخطو بها كيف يشاء
ثم نطوينا صناديق الفناء

ويكمل المازنى حديثه قائلا : «ولاشك أن المعنى فى رباعية فتزجرالد أتم وأشدّ بروزاً منه فى الترجمة الحرفية النثرية لرباعية الخيام . وأوضح منه فى رباعية رامى ... »

ولا نريد الإفاضة فى مقارنة المازنى المركبة بين رباعيات الخيام وفتزجرالد . أوبين ترجمة الصرّاف وترجمة رامى . قدر ما يعنينا إبراز رأيه الأخير فيما عمله رامى . **فهو يرى أن كل المترجمين قد تصرّفوا فى الترجمة نثراً وشعراً** . لكنه فى النهاية يؤثر تصرّف فتزجرالد وترجمته للخيام على ما قام به كل من الصراف ورامى مجتمعيْن(١٥) .

ورأينا فى قضية ترجمة رامى للرباعيات قريب من رأى المازنى فى أن رامى قد تصرّف فى النص . وإن كنّا لا (نفضّل) واحداً من المترجمين على الآخر . لأن أى قضية علمية لا تحسم (بالهوى) كما فعل المازنى .

ويتضح تصرف رامى فى الترجمة حين نقارن - على سبيل المثال - الرباعيتيْن الأوليين عنده وعند الخيام :

يقول الخيام فى الرباعية الأولى مترجمة ترجمة حرفية :(١٦)

انهض أيها الحبيب وتعال من أجل قلوبنا
وحُلّ بجمالك مشكلاتنا
وهات كأسا من الشراب نحسوه سوياً
قبل أن تُصنع الكئوس من أجسادنا

هذا فى حين ترد الرباعية الأولى المترجمة عند رامى على هذا النحو :

سمعت صوتا هاتفاً فى السحر
نادى من الحان : غفاة البشر

هبّوا املأوا كأس الطلى قبل أن
تفعم كاس العمر كفّ القدر

وتكون الترجمة الحرفية للرباعية الثانية كما يلى :

مادام أحد لا يطمئن إلى الغد
فأسعد هذا القلب الملئ بالرغائب هذه اللحظة
واشرب الخمر فى ضوء القمر أيها القمر فإن القمر
كثيراً ما سيسطع دون أن يجدنا

وجاءت الرباعية الثانية عند رامى كما يلى :

أحسّ فى نفسى دبيب الفناء
ولم أصبْ فى العيش إلاّ الشقاء
يا حسرتا إنْ حان حيْنى ولم
يتح لفكرى حلٌ لغز القضاء(١٧)

ولا نريد أن نظلم الشاعر أحمد رامى ـ رحمه الله ـ ولا أن نغمطه حقه فى هذه المقارنة .. لمن أدرانا أن النسخة التى اعتمدنا عليها فى الترجمة هى ذات النسخة التى اعتمد عليها رامى .

إن (اللفظة) الشعرية ـ فى لغة من اللغات ـ بما تثيره من إيقاع ودلالة . تمثل خبرة أصحابها الحضارية فى مجملها . وعلى هذا فالكلمة فى لغة ما . ذات تراث عريق ومركّب . لذلك يستحيل نقلها إلى لغة أخرى . بحيث تستطيع أن تفى بكل ما كانت قادرة على الوفاء به فى اللغة الأولى .

وعلى هذا فنحن إذْ نتصدّى للشعر المترجم ينبغى أن ندرك أننا نقف وجهاً لوجه أمام الشاعر (المترجم) **وليس الشاعر المترجم له ، أى أن النص الأصلى يبقى مجرّد** (مثير) **ومحرّك لفكر الشاعر الأدبى . وحين ينقل الشاعر قصيدة ما إلى لغته ـ مها كانت معرفته رفيعة بلغة الشعر ـ فإنه يقدم بالدرجة الأولى (خبرته الجمالية الخاصة) ، ولا يأخذ من النص الأصلى ـ فى الغالب ـ إلا ظلالاً باهتة . »(١٨))**

وبناء على هذه الحقيقة تصبح ترجمة رامى للرباعيات جزءاً من مجمل تجربته الأدبية ، تتسق مع السمات العامة لبنية الشعر عنده .

ويبقى لرامى على كل حال فى هذا المجال أنه أذاع الخيام شاعرا وفيلسوفا على المستوى الجماهيرى . عند القارئ والمتذوّق العربى ، وبخاصة بعد أن اختارتْ منها أم كلثوم بعض الرباعيات للغناء بُعيْد الحرب العالمية الثانية .

والذى لاشك فيه أن رامى جعل من الخيام ـ فى ترجمته ـ منشداً لذة الحب والخمر فى نهم ، وسيّئ الظن بالدنيا والناس ، بل متشككا أحياناً :

غدٌ بظهر الغيب واليوم لى
وكم يخيبُ الظنّ بالمقبل
ولست بالغافل حتى أرى
جمال دنياى ولا أجتلى

ولكنه فى النهاية عاد به إلى حمى الطاعة والتوبة .

وهكذا قدّم رامى الخيام إلى قراء العربية (توليفة) عجيبة ترضى كل الأذواق . وقد أشار إلى ذلك المازنى فى سخرية حيث قال : «يخيل إليك وأنت تقرأ رباعياته المترجمة عن الفارسية أنّ الخيام (كأولاد البلد) أبناء الجيل الماضى فى مصر . ممن كان همهم أن يحيوا الليل بالشرب والطرب والأنس . فإذا تنفس الصبح عادوا بمخادعهم وأسدلوا الأستار وحجبوا الضوء وألقوا رؤوسهم على الوسائد وناموا . ولا تعدم من هؤلاء أيضا فلسفة ، فقد تسمع منهم أن العمر قصير . وأن المنايا راصدة . وأن العصفور فى اليد خير من ألف عصفور على الشجرة . وبعد رأسى لا كانت الدنيا . إلى آخر هذه الكلمات التى تخطر بكل بال وتكاد تجرى على كل لسان »(١٩) .

وعلى هذا يحسب لرامى أنه حينما قدم الخيام للقارئ العربى قدّمه فى صورة تجعله متقبّلا منه ومرضيا عنه .. وهذا بلا شك أمر يحسب لرامى فى إطار تقويم مجمل تجربته الشعرية

(٥)

الزّجل .. والغناء

غنت أم كلثوم فى مرحلة مبكرة لرامى ـ من ديوانه الأول قبل أن تعرفه ـ مقطوعة عنوانها «سرى وسرك» ومطلعها(٢٠) :

الصبُّ تفضحهُ عيونه
وتنمّ عن وجدٍ شئونُه
إنّا تكتمنا الهوىْ
والداءُ أقتلهُ دفينُه

وتوطدتْ العلاقة بعد عودة رامى من باريس فى سنة ١٩٢٤ بالسيدة أم كلثوم وعبدالوهاب وأسمهان وشقيقها فريد الأطرش .. ومنذ ذلك التاريخ المبكّر هجر رامى الشعر بدرجة توحى بالشك فى مقدرته الأدبية . ثم تحوّل تقريبا إلى الشعر العامى أو «الزجل» . وكان كل ما يؤلفه للغناء فى الأفلام السينمائية والإذاعة .. وقد ألف رامى حوالى ثلثمائة وعشرين أغنية . وهكذا أثر رامى فى تاريخ الغناء العربى حوالى نصف قرن تقريباً إن لم يزد . بل ربما مازال تأثيره مستمراً حتى اليوم .

والذى لاشك فيه أن الغناء قبل رامى لم تكن قد حدثت فيه (الانعطافة) الحقيقية التى تنقل الغناء من عالم العوالم والأفراح والموالد البلدية . حيث كانت الأغانى يشيع فيها قدر من الإسفاف والسذاجة .

ولم يكن يستثنى من ذلك إلا بعض أغانى عبده الحامولى والشيخ سلامة حجازى . والنقلة الحقيقية التى حسمت انتقال الغناء إلى (الفن) تبدأ بظهور الفنان القدير **الشيخ سيد درويش** (١٨٩٢ ـ ١٩٢٣) . وقد تلا ذلك أيضا نقلة تاريخية أخرى حين أنضج شوقى (المسرح الغنائى) برائعتيْه : مصرع كليوباتره ومجنون ليلى . (١٩٢٧) . وعلى هذا دخل رامى إلى تاريخ الغناء بعد أن انتقل هذه النقلة الفنية الكبيرة . والذى لا شك فيه أن **أحمد رامى له (دور) فى تطوير الأغنية (الفردية) العاطفية . فقد ساعد على تهذيب مضمونها والرقى بأسلوبها .**

وقد جمع رامى نماذج من أغانيه . قدّمها فى نهاية ديوانه وسماها «مقطوعات» . وهذه الأغانى تتسق جميعها من حيث الموقف الفكرى والأداة الفنية . بحيث لا نكاد نجد (أىّ فارق) ألبتة بين المبدأ والختام . أو بين تلك التى تغنيها مطربة أو مطرب . فكلها تدور فى إطار نغمة (الحب الحزين المحروم) . والوفاء للحبيب برغم الصدّ والهجر مثل :

سهران لوحدى
أناجى طيفك السارى
سابح فى وجدى
ودمعى ع الخدود جارى
نام الوجود من حوالىّ
وأنا سهرتْ فى دنياى
أشوف خيالك فى عينىّ
واسمع كلامك وَيّاى
أتصوّر حالى أيام وليالى
مرّت على بالى(٢١)

فهذه المقطوعة التى غنتها له أم كلثوم لا تكاد تختلف عما غناه له محمد عبد الوهاب مثل :(٢٢)

قالوا لى هان الود عليه
ونسيك وفات قلبك وحدانى
ردّيت وقلت بتشمتو ليه
هوّ افتكرنى عشان ينسانى ؟

التطوّر الوحيد فى بنية الأغنية عند رامى هو (المطاوعة) ـ إلى حد ما ـ لطبيعة الغناء من حيث عدم التقيد بوحدة المقطع . أو تساوى شطرىْ البيت . والبعد عن التناظر أو «السيمترية» إلى حدٍ ما فى بنية الأغنية . مثل هذا المقطع :(٢٣)

وأرجع أسامحك تانى
واحنّ لك والقاك تانى
بدّى أشكى لك
من نار حبّى
بدى أحكى لك
ع اللى ف قلبى
وعزة نفسى ما نعانى

والقضية الأساسية فى بنية الأغنية عند رامى هى : أنها لا تكاد تختلف كثيرا من حيث الموقف أو الأداة عن محمل تجربته الأدبية . حيث الأغنية ـ مثل القصيدة عنده تقريبا ـ تلح على فكرة جزئية من معانى الحب أو آلام العاطفة . وإن كان هذا لا ينفى أن التعبير عن الجزء يشى بالإطار الكلى لتجربة الحب الحزين المحروم .. أيضا فإن صوره الفنية ـ فى الأغنية ـ سواء استمدها من المعنوى أو من الإنسانى أو من عناصر الطبيعة : زهر ـ نبات ـ طير .. بحر .. هواء .. لا تكاد تختلف كثيراً أيضا عن سمات الصورة فى شعره الفصيح . حتى يمكن القول بأن : (طبيعة المخيّلة) عند رامى لا تكاد تختلف من شعر فصيح إلى آخر عامى . ولنتأمل هذيْن المقطعين . وهما من الأغانى التى شدت بها أم كلثوم : الأول من قصيدة «قصة حبّى»[٢٤] .

كان فجرا باسما فى مقلتيّا
يوم أشرقت من الغيب عليّا
أنستْ روحى إلى طلعته
واجتلت زهر الهوى غضاً نديا
فسقيْناه ودادا
ورعيناه وفاء
ثم همنا فيه شوقا
وقطفناه لقاء
كيف لا يشغل فكرى
طلعةٌ كالبدر تسرى
رقة كالماء يجرى
فتنة بالحب تغرى
تترك الخالى شجيا

والمقطع الثانى من أغنية عامية من آخر ما ألفه رامى . ورد فى أغنية «انت الحب» :[٢٥]

أول عينىَ ما جتْ ف عينيك
عرفت طريق الشوق بينا
وقلبى لما سألته عليك
قال لى دى نار حبك جنة
صدقت قلبى فى اللى قاله لى

لكن غرامك حيّرنى
وليل بعادك سهّرنى
تجرى دموعى وانت هاجرنى
ولا ناسينى ولا فاكرنى
وعمرى ما أشكى من حبك
مهما غرامك لوّعنى

هكذا تتسم مخيّلة رامى بواحدية (الرؤية) أو اتساق مخيّلة على كافة مستوياتها الإبداعية .. دلالة وتصويرا وإيقاعا .

وأخيراً .. **فإن ما يؤسف له أن رامى لم يكمل مسيرة الأغنية كما تسلّمها من أغانى سيد درويش . بل كان أيضا بعيداً عن عالم بيرم التونسى فى زجله .** ولا شك أن دراسة (مقارنة) لزجل بيرم ورامى يمكن أن تثبت أشياء كثيرة .

لقد فات رامى ـ بحكم أن شعره تغنّى به كل المشهورين فى الغناء لاعلى مستوى مصر وحدها بل على مستوى العالم العربى أجمع ـ أن يحدث (تطورات كثيرة) فى فن الغناء وبنية الأغنية . ولكن نشأته الأرستقراطية ورومانسيته السلبية حالتا دون ذلك . وهو لم يستفد ـ كما كان منتظرا ـ بسياحاته الكثيرة فى العالم . أو بمعرفته الوثق لأكثر من لغة أجنبية . سيما الفرنسية والفارسية .

آخر ما يؤسف له فى هذا المجال أيضا **هو أنه لم يطور محاولات أحمد شوقى للمسرح الشعرى .** فقد كان بمقدوره أن يقوم بدور ما فى تطويع المسرح الشعرى للغناء . خصوصا أنه كان على علاقة وطيدة بأعلام الفن الغنائى : تلحينا وأداء .

(٦)

رامى ... شاعراً :

الشعر ... هو النافذة التى أطلّ منها أحمد رامى على الحياة الثقافية . لكنه سرعان ما تركه إلى الزجل . وقدم رامى ثلاثة أجزاء من ديوانه . الأول ١٩١٧ والثانى ١٩٢٠ والثالث ١٩٢٨ .

وأول (قضية) يثيرها ديوان رامى المتداول الآن هى أن الشاعر فى أواخر حياته الفنية (١٩٤٨) نقّح ديوانه وثقف أشعاره وأغانيه ومسرحيته المؤلفة «غرام الشعراء» . بل إنه أعاد ترتيب القصائد وبعض الأغانى أيضا . والتساؤل المطروح هو : **إلى أى حد يحق للشاعر أن يعيد النظر فيما قدّم من أعمال أدبية بعد أن نضج واستمع إلى آراء نقدية فيما أبدع ؟ إننا إذْ نواجه أعمال رامى الشعرية نلتقى مع صورة مصفّاة من تراثه . ومنتخبة من أعماله . تمثله فى مرحلة (متطورة) من حياته الفنية** .. وأول ما يترتب على هذا هو انعدام (البُعد التاريخى) فى التطور الفنى للشاعر . إن تراث أديب ما ـ برغم وحدة الموقف والرؤية فى الغالب يعكس بالضرورة قدراً من التطور فى التكنيك واستخدام الأدوات الفنية .. وعلى ذلك فسوف ننظر إلى الأعمال الكاملة لرامى شاعراً فى طبعتها الأخيرة اتساقاً مع ما سبق أن أشرنا إليه آنفا .

وحين نحاول أن نقيّم تجربة رامى من حيث (الموقف الفكرى) فسوف نجد كما يقول أستاذنا عبد القادر القط أنه :

«يصعب على الدارس ـ إذا أراد تجنّب المسلمات النقدية الشائعة ـ أن يصل إلى مفهوم كلّى ينتظم طبيعة التجربة عند الشعراء الوجدانيين وموقفهم منها ؛ ذلك أن هؤلاء الشعراء ـ برغم نزعتهم الوجدانية الخالصة ـ يختلفون فيما بينهم اختلافاً غير قليل فى مجال الدراسة الموضوعية . حسب البيئة والنشأة والثقافة والمزاج . بل قد تتعدد تجارب الشاعر الواحد منهم . وتتباين مواقفه دون أن يكون قد مرّ بمراحل من التطور النفسى يمكن رصدها وبيان أثرها فى تلك التجارب والمواقف . لأنه ـ وهو يصدر عن اتجاه وجدانى ـ يتقلب بين لحظات نفسية يبلغ اختلافها أحياناً حدّ التناقض»[٢٦] .

والموقف الفكرى الذى يكاد يحكم تجربة رامى كلها فى الشعر الفصيح والعامى . هو (الموقف الرومانسى) ـ فى إطار الفهم العربى للرومانسية بيْن الحربيْن العالميتيْن ـ الذى ينطلق من «فلسفة قدرية . ذات إدراك عاطفى للكون . ورؤية واحدية تؤمن بالحب سبيلاً لسعادة البشر . لكن حين يصطدم بالواقع ويعجز عن تحقيق الحب . يعود وقد ملأ الهمّ فكره والحزن قلبه»[٢٧]

وهذا يمثل المحور الأساسى فى شعر رامى . حيث يقول فى قصيدة بعنوان «تعالى»[٢٨] .

تعالى نفْن نفسيْنا غراما
ونخلد بين آلهة الفنون
أرتل فيك أشعارى وأُصغى
إلى ترجيعك العذب الحنون
وأنظم فيك من حبّات قلبى
معانى الوجد والحبّ الحزين

وفى قصيدة أخرى بعنوان «أقبل الليل» يقول :[٢٩]

يا حبيبى أقبل الليل ونادانى حنينى
وسرتْ ذكراك طيفا
جال فى بحر ظنونى
ينشر الماضى ظلالاً
كنّ أنساً وجمالا
فإذا قلبى قد حنّ إلى عهد شجونى
وإذا دمعى ينهلُّ على رجع أنينى

هكذا تحوّلت أشعاره إلى (قصة حب) متخيّلة . صار الوهم فيها حقيقة بدرجة يقول معها :

كيف أنساها وقلبى
لم يزل يسكن جنبى
إنها قصة حبى[٣٠]

هذا هو الموقف الذى أخلص له رامى فى كل ما كتب . ومن الطبيعى أن يكون أىّ خيط فكرى آخر فى شعره (**تفريعا على الأصل**) . **وتهميشا على النصّ . فالغربة والإحساس بالكآبة والضياع فى الحياة وبوار سوق الشعر والفن . كل هذه تفريعات على الموقف الأساسى والتجربة الفنية التى تشكّل مجمل تراثه . من ذلك شكواه إلى «بنات الشعر» اللائى يبثّ إليهن همومه العاطفية بالدرجة الأولى** :[31]

بنات الشعر ما أهاك عنّى
وماذا نفرّ الأشعار منّى ؟
لقد عزتْ على فكرى القوافى
وكنت بهنّ مطّرد التغنّى

إلى أن يقول :

فكونى يا بنات الشعر أهلى
وأشياعى لدى البلوى وزكّى
وغنّى من أساك وأهميى
فبينك فى الهوى عهدٌ وبينى

وفى قصيدة أخرى بعنوان «سر الحياة» يقول :[32]

من للضلول الذى ضاعتْ أمانيه
بمنْ يضىءْ سبيل العيش يهديه
لى مطمح فى حياتى قد كلفتُ به
يفوت شأو الدرارى فى تعاليه
وكيف أدركه والنفس قد سكنتْ
من هيكل الجسم سجناً لا تخلّيه

إلى أن يقول :

وطالب المثل الأعلى مشعّبة
آماله مشرلبّات مراميه
يكلّف النفس أمراً عزّ مطلبه
ويسأل الدهر شيئاً ليس يعطيه
يرمى السهى بعيون حار ناظرها
كأنها فكرة فى رأس مشدوه
غريبة بين أهليه طبائعه
إن العظيم غريب بين أهليه
يقيم فيهم ولكن روحه اتصلتْ
بعالم ليس يدرى ما أقاصيه ؟

هكذا يشع الموقف الرومانسى على تجربة ناجى (غربة) شاملة فى الحب والحياة . حيث تتحوّل الدنيا فى رؤيته إلى «قصر مهجور» ـ (عنوان قصيدة له[33] **) ـ تجف فيه الزهور وترحل عنه الطيور .. ويموت فيه الحب وتضيع الأحلام . وليس ثم إلا البكاء على الآمال . والنظرة السوداء إلى الحاضر والمستقبل . والبكاء على ماضى لم يولد . وحبّ لم يوجد . لكن ليته استمرّ** :

يا حنينى إلى الليالى المواضى
وشقائى من الليالى البواقى[34]

من هنا تبدو الشخصية الرومانسية فى إطار تجربتها الفنية (**حائرة**) مثل بندول الساعة لا تستقر ولا تهدأ ـ لا تفرّق بين وهم وحقيقة . أو بين حلم وواقع . لذلك يقول :[1]

سمّيتها «أحلام» من طول ما
ناجيْت فى دنياى أحلامى
عشقتها طيفاً رفيق الخُطى
يسبح فى آفاق أوهامى
لا ينثنى عن فتنتى خالبا
أهيم فى صحراء أيامى
أو ساهراً تحت الدجى ساهدا
أردّد الشكوى بأنغامى

هكذا يبدو شعر رامى تنويعات على لحن واحد . وعناصر تنطوى تحت بنية فكرية وفنية واحدة هى «الرؤية المثالية» **للحب . التى تستعذب مناجاة طيف الحبيب على البعد . والتمسك به حتى فى حالات الصدّ والهجر . إنْ لم يكن النسيان والغدر** .

أما من حيث الحديث عن أهم السمات العامة (**لأداة الشعر**) **عند رامى** .. فالذى أود تأكيده **ثلاث. قضايا فقط** . تصدر كلها من تأمل (لغة الشعر) عنده ، ذلك أن (اللغة) فى الأدب هى الوسيط الوحيد الذى نستقبل من خلاله كل إيحاءات التجربة الأدبية[35] .

القضية الأولى : تتصل بعملية التخيل وطبيعة الصورة عنده . فالصورة فى الشعر ليست زينة فنية أو حلية **مصطنعه** وإنما أداة أساسية لتوصيل الخبرة والتعبير عن الرؤية . والصورة فى شعر رامى قريبة المأتى . بسيطة التشكيل . سهلة الفهم واضحة المصدر . لا نجد فيها ذلك التركيب والتوليد اللذيْن نجدهما عند شعراء الرومانسية الآخرين . من ذلك على سبيل المثال قوله فى قصيدة بعنوان «نبع الشعر»[36] .

إنى لأخشى أن تموت عواطفى
ويجفّ هذا النبع من أشعارى
وتقرّ نفسى بعد ثورتها فلا
يهاجها شئ من التذكار
وترى مجال الكون عنّى خالياً
من بهجة الآصال والأسحار
إنى ليحزننى بقائى صامتاً
ولدىّ هذا الكنز من أفكارى
فى الشعر تأساتى وفيه رفاهتى
وإليه أشكو قسوة الأقدار
فإذا سكتُّ فقد حرمتُ شكايتى
ولربّ شكوى نفّستْ أكدارى

وفى قصيدة أخرى يصف «دمشق» بقوله :[37]

يا روضة فى ربوع الشام يانعةً
ترنّم الطير فيها وهو نشوان
وللغدير على ترجيعه نغمٌ
من الخرير له ضربٌ وأوزان
تمايل الغصن فيها وانثنى طرباً
لما شجته ترانيم وألحان

وفى قصيدة ثالثة بعنوان «الجندى المجهول» يقول :[38]

يا شهيد العلا ورمز الفداء
لك منّى تحية البسلاء
أنزلوك التّراب من غير ما اسم
ولك اليوم أشرف الأسماء
يامثالاً يضمُّ كل الضحايا
فى سبيل الفخار والعلياء

قصدت أن تكون هذه النماذج فى موضوعات متنوعة . يتضح منها ـ على سبيل المثال ـ **قلة** استخدام **رامى للصورة من ناحية . وبساطتها فى التشكيل من ناحية ثانية** . وهذا هو ما يمكن أن يسم شعره بقدر من السهولة فى التعبير . بحيث تقترب روح القصيدة عنده من وضوح النثر .. بل إن فكره الأدبى بصفة عامة يعدّ أقرب إلى العامية أو العمومية .

القضية الثانية : خاصة بطبيعة (اللفظة الشعرية) عند رامى . حيث نجد أنها تتسم بالوضوح واليُسر . بل لا نكاد نغالى إذا قلنا إنه يستخدم ألفاظا أقرب إلى لغة الحياة وطبيعة النثر الأدبى منها إلى لغة الشعر فى عصره ، فألفاظه متداولة ومألوفة . بل إنها تستخدم أيضا (بدلالاتها العادية) المتعارف عليها . من هنا تقترب **طبيعة الشعر عند رامى . سواء على مستوى الفصيح أو العامى** . ولا نكاد نجد فارقاً يذكر إلا فى الإعراب أو اللحن . وعلى هذا تضيق إلى حدٍ كبير (شقة الخلاف) بين شعر رامى وزجله ، فهو حين يستخدم الفصحى يوظفها لنقل معان عامة وصور مألوفة . وعندما يشكّل بالعامية فإنه يوظفها لنقل نفس الفكر وعيْن المخيلة .. **من هنا تنتفى ـ فيما أرى ـ (ازدواجية الشاعرية) ولثنائية التأليف عند رامى** . وقد لاحظت عليه نعمات فؤاد ملاحظة مهمة تؤكد وجهة

نظرنا هذه . حيث رأت أنه يستخدم «ألفاظا محدودة . يفسّرها قوم بقلة رصيده من مفردات اللغة . إن رامي يدور في فلك (١٨١) لفظاً يجمعها وينثر منها قليلاً أو كثيرا في هذه القصيدة أو تلك . وهذه الأغنية أو تلك . على حسب طول كل منها ..»(٣٩) .

وقد عبّر عن نفس الفكرة أيضا الشاعر حافظ إبراهيم (١٨٧٢ ـ ١٩٣٢) حين قال لرامي بسخريته المعهودة حينما كان يعرض عليه بعض شعره في مطلع حياته الأدبية : **«قصيدتك دي زيّ السلام عليكم .. كل واحد يقدر يقولها .. !!»(٤٠)** .

القضية الأخيرة .. تلتق بالقضيتين السابقتين وتؤكدهما وهي قضية **(موسيقى الشعر)** عند رامي ، فقد ذكر إبراهيم أنيس أن ديوان رامي جاء به حوالى (١٢٠٠) بيت موزّعة كالآتي :(٤١)

ـ بحر الخفيف	٥٨٪
ـ بحر الكامل	٢١٪
ـ كل من الوافر والرمل والبسيط	٥٪
ـ بحر الطويل	٤٪
ـ كل من المجتث والمتقارب	٣٪
ـ بحر الهزج	٢٪

وكما تحددت طبيعة المخيّلة عند رامي وحجم المفردات . تحدد أيضا (الوزن) المتحكم في معظم شعره . وهو وزن (الخفيف) . وتفعيلاته :

فـاعلاتن مسـتـفـعـلـن فـاعلاتن
فـاعلاتن مسـتـفـعـلـن فـاعلاتن

ويتسم هذا الوزن بالمرونة لا من حيث كونه يأتي تاما أو مجزوءاً فحسب . بل لأنه يسمح بأن يأتي منه حوالى خمسة أضرب ـ كما يذكر العروضيون .

وإذا ما تصوّرنا هذه القضايا النقدية الثلاث : الصورة ـ اللغة ـ الموسيقى . في إطار يربطها بالشكل العام للشعر عنده . وأن شعره أقرب إلى (المقطوعات) القصيرة منه إلى القصائد الطوال . كما نجد غيره من الرومانسيين المعاصرين له أمثال إبراهيم ناجي وعلي محمود طه وأبي القاسم الشابي وغيرهم ـ انتهى بنا هذا كله إلى **أن أحمد رامي كان شاعرا محدود الطاقة . متواضع القدرة** . وأنه توصّل منذ وقت مبكر إلى أدوات فنية بعيْنها مال إليها واستنام . بدرجة تؤكد وحدة العبقرية وتحجّر العملية الإبداعية في وقت واحد ..

° ° °

هذه ـ باختصار شديد ـ أهم القضايا الفكرية والفنية التي أثارتها في ضميري سيرة أحمد رامي وتراثه الشعري . حاولت ـ قدر الطاقة أن أقدمها بحياد وموضوعية . حتى تطوى صفحة رامي ـ رحمه الله ـ وقد أخذ قدره الواجب له من الدراسة والتقويم . لأن رامي في النهاية واحد من شعرائنا الرومانسيين . له دور في مسار الشعر وتطوير الأغنية ..

هوامش البحث

(١) محمد مندور : الشعر المصري بعد شوقي جـ ١ نهضة مصر ـ القاهرة ـ د . ت . جـ ١ ص

(٢) عبد القادر القط : الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر جـ١ مكتبة الشباب ـ القاهرة ـ ١٩٧٨ ص ٨

(٣) طه وادي : شعر ناجي : الموقف والأداة جـ١ دار المعارف ـ القاهرة (الثانية) ١٩٨١ ص ٣٠

(٤) لمزيد من التفصيل يرجع : شعر ناجي ص ٣٠ وما بعدها

(٥) شعر ناجي ص ٧٩

(٦) محمد غنيمي هلال : الرومانتيكية جـ١ نهضة مصر ـ القاهرة ـ سنة ١٩٧١ ص ٤

(٧) طه وادي : شعر ناجي ص ٦٣ وما بعدها

(٨) أحمد عبيد : مشاهير شعراء العصر جـ١ المطبعة العربية ـ دمشق ـ ١٩٢٢ ص ٤٥ ـ مقدمة صالح جودت لديوان رامي جـ١ الهيئة المصرية للكتاب ـ القاهرة ص ٥
ـ نعمات أحمد فؤاد : أحمد رامي جـ١ دار المعارف ـ القاهرة (سلسلة اقرأ) ١٩٧٩ ص ٦
ـ السعيد الشوربجي : أحمد رامي حياته وشعره رسالة ماجستير مخطوطة بمكتبة جامعة القاهرة ص ٣٨

(٩) مشاهير شعراء العصر ص ٤٦

(١٠) أحمد رامي . حياته وشعره ص ٢٠٠

(١١) ديوان رامي ص ٨

(١٢) يراجع النص كاملا في : رباعيات الخيام .. ترجمة رامي جـ١ مكتبة غريب ـ القاهرة ص ٢٩

(١٣) استعنت في تحديد ملامح فلسفة الخيام بقراءة الصديق ابراهيم شتا للنص الفارسي .. وعنوانه : رباعيات خيام ـ جـ١ أمير كبير ـ طهران سنة ١٣٥٢ هـ

(١٤) رباعيات الخيام (رامي) ص ١١٠

(١٥) راجع رأي المازني كاملا في : حصاد الهشيم جـ١ الدار القومية ـ القاهرة ـ ١٩٦١ ص ٦٠ ـ ٧٩

(١٦) الترجمة الحرفية للصديق ابراهيم شتا .. عن : رباعيات خيام ـ جـ١ أمير كبير ـ طهران ١٣٥٢ هـ

(١٧) رامي : رباعيات الخيام ص ٣٥

(١٨) طه وادي : ديوان رفاعة الطهطاوي ـ جمع ودراسة جـ١ الهيئة المصرية ـ القاهرة ـ ١٩٧٩ ص ٦٣

(١٩) حصاد الهشيم ص ٧٢

(٢٠) أحمد رامي : ديوان رامي جـ١ مطبعة الواعظ ـ القاهرة ـ ١٩١٧ ص ٨

(٢١) ديوان رامي : ص ٢٨٣

(٢٢) ديوان رامي : ص ٣٤٢

(٢٣) ديوان رامي : ص ٣٤٠

(٢٤) ديوان رامي : ص ٢٢٦

(٢٥) ديوان رامي : ص ٣٤٥

(٢٦) عبد القادر القط : الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ص ٢٠٧

(٢٧) طه وادي : شعر ناجي ص ٨٨

(٢٨) ديوان رامي : ص ٩٦

(٢٩) ديوان رامي : ص ١٥٨

(٣٠) ديوان رامي : ص ٢٢٥

(٣١) ديوان رامي ص ٢٩

(٣٢) ديوان رامي : ص ٢٧

(٣٣) ديوان رامي ص ٥١

(٣٤) ديوان رامي ص ١٣١

(٣٥) لمزيد من التفصيل عن دور اللغة في الشعر يراجع :

Robert MIller, Ian Currie
The language of poetry- Heinemann Educational Books, Ltd., London, 1976, p. 48.

G.W. Turner: Stylistics Penguin Books, London, 1973, p. 7-13.

(٣٦) ديوان رامي : ص ٤٣

(٣٧) ديوان رامي : ص ٦٩

(٣٨) ديوان رامي : ص ١٨٠

(٣٩) نعمات أحمد فؤاد : أحمد رامي جـ١ دار الهلال (اقرأ) ـ القاهرة ـ ١٩٧٩ ص ٩٢

(٤٠) مقدمة ديوان رامي : ص ٥

(٤١) إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر جـ١ الانجلو المصرية ـ القاهرة ـ ١٩٦٥ ص ٢٠٦

فوزى العنتيل

من عبير الأرض

إلى رحلة فى أعماق الكلمات

مدحت الجيار

(١)

(١ ـ ١)

محمد فوزى العنتيل (١٩٢٤ ـ ١٩٨١) أحد الشعراء الذين حاولوا تجديد القصيدة العربية، بتقديم ما سمى فى هذه الفترة بالشعر (الحر)، أو الشعر (الحديث). وتابع فوزى العنتيل خطى الرومانسيين العرب (الديوان، الغربال، أبولو) وكان تأثير (جماعة أبولو) أكثر تأثيرا عليه، خصوصاً الشابى (١٩٠٩ ـ ١٩٣٤).

وإذا كان العنتيل قد ساهم منذ البداية مع أصحاب الشعر (الحديث)، فقد تخلف عن ركبهم فترة طويلة، عاد بعدها إلى الإنتاج، ثم سكت فى نهاية حياته إلى أن توفى.

كان ميلاده فى الثالث من نوفمبر (١٩٢٤)، فى قرية (علوان) التابعة لمحافظة (أسيوط)، تعلم فيها تعليما أزهرياً حتى قدم إلى القاهرة، والتحق بكلية (دار العلوم)، وتخرج فيها (١٩٥١)، ثم حصل على دبلوم التربية (١٩٥٢)، وهى الفترة التى شهدت بواكير إنتاجه الشعرى.

اشتغل مدرساً للغة العربية، ثم انتقل إلى «المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية»، عمل سكرتيرا للجنة الشعر التى كان يرأسها (عباس العقاد)، ثم انتقل سكرتيرا للجنة الفنون الشعبية. ثم اختير عضوا بلجان الشعر، والدراسات الأدبية والفنون الشعبية بالمجلس الأعلى. وفى هذه لفترة تقدم فوزى العنتيل ـ وبالتحديد عام (١٩٥٦) ـ حين قررت الدولة إعطاء جوائز للشعراء، والأدباء الذين ساهموا فى تحميس الجماهير ـ إلى المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بإنتاجه الشعرى، بعد أن قرر المجلس إهداء ميداليات ذهبية، وفضية للأدباء والنابهين الذين ساهموا فى تعبئة الروح المعنوية لمقاومة العدوان الغاشم على مدينة (بور سعيد). وحدث ما أسماه محمد مندور (نكتة الموسم)[1]، إذ أحال المجلس إنتاج الشعراء إلى لجنة الشعر برئاسة عباس العقاد. واجتمعت اللجنة ـ وكان سكرتيرها فوزى العنتيل ـ الذى قدّم ما لديه إلى العقاد رئيس اللجنة. ورفض العقاد كل الإنتاج وقال قوله المشهور: «يحول إلى لجنة النثر للاختصاص» ومن العجيب، أن العقاد المجدد، المهاجم الحقيقى لمدرسة الإحياء الجديدة التى تزعمها أحمد شوق، هو نفسه الذى يرفض البدايات الحديثة للشعر العربى، لأنه ـ وفق رواية مندور ـ لم يجد وحدة البيت عروضياً.

وفى عامى (١٩٦٠ ـ ١٩٦٢) سافر العنتيل فى بعثة لدراسة الفولكلور إلى «أيرلندا»، وفى عام (١٩٧١) عمل أستاذاً مساعداً بقسم الدراسات العربية بجامعة «إيبادان» بنيجيريا. وفى عام (١٩٧٦) عين أستاذا زائرا بقسم الدراسات العربية بجامعة «بودابست» بالمجر، وعمل أخيراً مديراً عاماً لمركز تحقيق التراث بالهيئة المصرية العامة للكتاب.

وتنوع إنتاج العنتيل خلال رحلة الحياة هذه، بين الإبداع، والترجمة، والتحقيق والدراسات:

فكان له فى الشعر:

ـ ديوان عبير الأرض. دار الفكر العربى ١٩٥٦

ـ ديوان رحلة فى أعماق الكلمات، دار المعارف ١٩٧٩

ولا يضم هذان الديوانان كل ما نشره العنتيل مفرقاً فى الصصحف، والمجلات، ويبدو أنه استبعد قصائد نشرها، مثل قصيدة «عودة زهران»، المنشورة فى جريدة الشعب بتاريخ (١٨ يوليو ١٩٥٦)، يضاف إلى ذلك مجموعة من القصائد ما زالت مخطوطة لم تنشر بعد:

وترجم العنتيل مختارات للشعراء المجر الكلاسيين بعنوان «الحرية والحب» ونشرتها هيئة الكتاب عام ١٩٦٨ وترجم قصائد مختارة للشاعر المجرى «شاندور بيتوفى» ونشرت عن دار روز اليوسف، بدون تاريخ وفى المسرح: ترجم مسرحية «المحراث والنجوم» تأليف شون أوكيسي، نشرتها هيئة الكتاب عام ١٩٦٥. وله دراسات: الفولكلور ما هو؟، دار المعارف عام ١٩٦٥. والتربية عند العرب، هيئة الكتاب سلسلة المكتبة الثقافية، عام ١٩٦٦. وبين الثقافة الشعبية والفلكلور، هيئة الكتاب وقد أتم قبل وفاته تحقيقاً لكتابين هما:

(١) مقامات الحريرى ـ تأليف الإمام محمد عبده.

(٢)رحلة ابن فضلان إلى بلاد الخزر ـ لابن فضلان.

ولم ينشر كلاهما حتى الآن.

كما أتم تأليف كتاب عن «عالم الحكايات الشعبية» لم يطبع بعد.

(٢)

ومن خلال إنتاجه ندرك أنه بدأ يُظهر قصائده منذ عام ١٩٥١ م . متقلباً بين الواقع الاجتماعي لمصر في تلك الفترة . وبين واقعه النفسي الحزين . الأمل في انفراجة أعلى تدفع هذا الشعب إلى الحرية والثورة . واستمر في الإنتاج حتى عام ١٩٥٦ حيث جمع قصائده في ديوانه الأول «عبير الأرض» . ولم يسكت بعدها . لكنه كتب مجموعة قصائد قصيرة سماها فيما بعد «أغنيات بلا نهاية» لم ينشرها منفصلة بل أخّر نشرها حتى عام ١٩٧٩ عندما أخرج ديوانه الثاني والأخير «رحلة في أعماق الكلمات» . ومن تاريخ طبع الديوانين ندرك فترة البعد عن نشر الشعر عند فوزى العنتيل بسبب توزعه بين مشاغل كثيرة على رأسها العمل في حقل الأدب الشعبي . ومنها سفره في بعثة خارج البلاد أصابته بالاغتراب والاضطراب كما عبر هو . في مقدمة ديوانه الثاني — وإن كانت أثرت عالمه الشعرى كثيراً . ومنها الوضع الثقافي الذي عاشه العنتيل بعد رجوعه من أوروبا حيث غامت رؤيته للواقع المصرى . فكان يرى الموت في كل شئ .

(١ — ٢)

تناول الديوان الأول «عبير الأرض» قصائده التى كتبها في سنوات أربع بين (١٩٥١ — ١٩٥٥) . وهى قصائد تتنوع بين الارتباط بالأرض . بالقرية . وبين تصوير مواقف من بعض الأحداث التاريخية التى مرت بمصر . مثل «نشيد المعركة» عن أبطال معركة القناة ضد المستعمر الإنجليزى (١٩٥١) . ومثل «صرخة القيد» عن حريق ٢٦ يناير (١٩٥٢) . وقصائد أخرى عن الحرية . والحب . والمرأة . والثورة على ما يعوق الحرية . وفي الديوان قصيدتان في ذكرى شاعر تونس «أبى القاسم الشابي» . وشاعر النهضة الإسلامية «محمد اقبال» . وفيما عدا ذلك . تدور القصائد حول عالم الرومانسيين الذى يهيم بالطبيعة والموسيقى . ولا تسير قصائد الديوان في خط تاريخى متعاقب . بل وزعها الشاعر بطريقة خاصة لا تلتزم التتابع الزمنى . والواضح من تتابعها أن الشاعر قسم القصائد قسمين . يفصل بينهما ذكرى الشابي واقبال ونشيد المعركة . ويجعل في القسم الأول القصائد التى تتناول الأرض والقرية . وما فيهما من ذكريات وصلوات . منشدا للنيل نشيده . وللأبد نشيده . ولتركيز الشاعر على القرية في هذا القسم . نراه مبتهجاً . يعيش ربيعاً في القرية المصرية . ويختتم القسم «بصلاة المساء» . ويكفى أن نذكر — هنا — أسماء قصائد هذا القسم لتظهر علاقة الشاعر بالطبيعة في قريته : «عبير الأرض . نشيد النيل . الربيع في القرية . حاملة الجرة . مولد شعب . نشيد الأبدية . الرسائل المحترقة . الحرية . أغنية الربيع . في الليل . حكاية قلب . الهوى التائه . صلاة المساء» .

ويحتوى القسم الثانى من الديوان القصائد التى تخرج إلى الواقع بمشاكله وأحزانه التى عاشها الشاعر وعاشتها معه مصر في الفترة ما بين (١٩٥١ — ١٩٥٢) . ثم قصيدة «حريق الكبرياء» (١٩٥٤) . وتتناول تلك القصائد الجو المظلم الذى خيّم على النفوس في مختلف المناحى : ذكر الشاعر منها المرأة الخاطئة التى تأكل من عرق الشهوة . والمساكين . الذين ينتظرون المعونة . ويجب أن نلاحظ إخفاء الشاعر تاريخ هاتين القصيدتين !وتتناول بقية القصائد في هذا القسم : (الجنة الضائعة . الربيع الظمآن . القيود . ونداء وهى قصيدة بدون تاريخ أيضاً . وحريق الكبرياء . القطار . العاشق . صرخة القيد . قصة العودة وهى بدون تاريخ) .

ومن الاستعراض السابق لقصائد «عبير الأرض» يتضح أن الشاعر قصد إلى ترتيب موضوعى للقصائد . مما جعله يغفل ترتيبها زمنيا . ولهذا سنقوم بترتيب زمنى للديوان عند الدراسة الجمالية حتى يتسنى لنا إدراك تطوره الفنى والكشف عن نمو رموزه ومجازاته . وكذلك استخداماته الخاصة للغة . ذلك لأن الترتيب الحالى لا يسمح بنظرة تطورية . وإنما يدفع الباحث إلى تناول موضوعى .

(١ — ٣)

أما الديوان الثانى . فقد جعله الشاعر رحلة في أعماق الكلمات . تشمل نماذج شعرية منذ بدأ الشاعر كتابة الشعر (١٩٥١) حتى وقت صدور الديوان . فلا يتوقف — خلال هذه السنين الطويلة — إلا على نماذج تمثل حياته كلها خلال سنوات بين (١٩٥١ — ١٩٧٦) . وتكشف هذه النماذج عن رغبة الشاعر في عرض نفسه من جديد . ويلاحظ إدراجه لقصائد «أغنيات بلا نهاية» في آخر ديوانه هذا . وهى قصائد تمتد زمنياً بين (١٩٥٢ — ١٩٥٥) وهى نفس المدة التى كتب فيها ديوانه «عبير الأرض» . وكأنه يستدرك بهذا على ديوانه الأول .

وهذه القصائد أغنيات قصيرة تمثل لقطات سريعة من واقع الشاعر . وتشكل ديواناً صغيراً داخل ديوان «رحلة في أعماق الكلمات» . وكلها أغنيات حزينة تكشف عن حرمان الشاعر وتحسره على ما فات من حب . ومن عمر .

ويرتب الشاعر بنفس الطريقة قصائد ديوانه الثانى . مهملاً الترتيب الزمنى . حتى إننا نراه يجمع في قصيدة واحدة — هى «بكائيات قديمة» — ثلاث قصائد قيلت في زمان مختلف ومكان مختلف . حيث تتوزع تواريخها ما بين عامى (١٩٦٩ — ١٩٧٢) . كتب الجزء الأول والثانى منها في القاهرة أما الثالث فقد كتبه في «إيبادان» .

وتظهر قصائد «رحلة في أعماق الكلمات» — إذا استثنينا الإهداء إلى نجل الشاعر — فجوة زمنية عميقة تمتد من عام (١٩٥٩) حتى عام (١٩٦٩) أى عشر سنوات تقريباً . بلا كتابة . انشغل خلالها الشاعر بأشياء أخرى صرفته عن الشعر . وكان كل شئ في هذه الفترة — كما قال هو في مقدمة الديوان — مثل الموت . لذلك فالديوان قسمان . الأول : ما بين (١٩٥١ — ١٩٥٩) . والثانى : ما بين (١٩٦٩ — ١٩٧٦) . وينتمى القسم الأول (على المستوى الزمنى) إلى عالم «عبير الأرض» . أما القسم الثانى فهو نتاج واقع مختلف . عاشه الشاعر عند سفره إلى أوروبا حيث عاش حالة «الاغتراب» . والرغبة في التمسك بكل ما هو مصرى . وعربى . وإسلامى . ولذلك كان الشاعر الذى يعيش في (أيرلندا) بين جنبات الطبيعة المتوحشة . يمد بصره إلى أندلس الأمس البعيد . وتنطلق عيناه لتلمح مسلة الفراعنة المعروضة في باريس . ولترى التاريخ الإسلامى في محاولة لنفى غربة الوجه واليد واللسان .

وضع فوزى العنتيل قصائد «أغنيات بلا نهاية» في نهاية الديوان وبدأ بآخر إنتاجه فاصلاً بين الرحلتين بقصيدة «بكائيات قديمة» حتى نستطيع القول بأن إنتاج المرحلة الثانية من حياة الشاعر (١٩٦٩ — ١٩٧٦) لا تتجاوز سبع قصائد . أما إنتاج الشاعر الغزير فقد انحصر في مرحلة (١٩٥١ — ١٩٥٩) . وإذا كانت المرحلة الأولى تتميز بالغنائية . والصوت المنفرد . فإن المرحلة الثانية — التى جاءت بعد صمت استغرق عشر سنوات تقريباً . بعد غربة واضطراب — تميزت بطول النفس . وتعدد الأصوات في القصيدة الواحدة . كما أن الشاعر قد خرج من محيط القرية الضيق . ومن عالم الطبيعة . إلى محيط إنسانى . كما خرج الشاعر إلى التاريخ الإسلامى والمصرى يستقى منهما عناصر جديدة يطعم بها قصائده التى زاوجت — في آن — ما بين الشعر وتقنيات أخرى كالحكاية . والحوار وتعدد الأصوات . والاسترجاع . واستخدام تيمة الراوى . والتضمين الشعرى . وأخيراً رواية لغة الأوروبى بحروف عربية . مع طول القصيدة وتنوع محاورها التى تلتقى — في النهاية — في نقطة واحدة . وواضح أن وعى الشاعر بأدواته ارتقى . وتشعبت رؤيته إلى العالم وأخذت القصائد كياناً تشكيلياً يتضمن مستويين :

أولهما : آنى تنبع فيه القصيدة من اللحظة الحاضرة . لحظة التجربة الشعرية نفسها ،

وثانيهما : تاريخى يعتمد على تداعى السياقات التاريخية . والنفسية للموقف الشعرى . فيما عدا قصيدة السندباد العربى التى قيلت (١٩٥٩) ويمكن أن نضمها إلى قصائد المرحلة الثانية لأنها تقوم على نفس التقنية التى يستخدمها الشاعر في مرحلة إبداعه الثانية .



(١ – ٤)

ولأن القصد من هذه الدراسة يتركز فى الكشف عن رؤية الشاعر ، ومعرفة مدى وعيه بأدواته فى تجلياتها الشعرية المتعددة ، فإن ترتيب قصائد الديوانين (عبير الأرض) ، و(رحلة فى أعماق الكلمات)[٣] على ما هى عليه لا يصلح للدراسة ، ولذلك سنرتب القصائد وفق الترتيب الزمنى ، ومن هنا لن نقول : الديوان الأول ، والديوان الثانى ، بل نقسم القصائد – من الآن – إلى المرحلتين الزمنيتين اللتين أشرنا إليهما قبل قليل . وسنجعل المرحلة الأولى : تشمل كل القصائد التى قيلت ما بين (١٩٥١ – ١٩٥٩) . وتشمل المرحلة الثانية القصائد التى قيلت ما بين (١٩٦٧ – تاريخ إهداء الديوان الثانى – ، ١٩٧٦) دون اعتبار لمكان طبع القصيدة فى الديوانين .

(٢)

(٢ – ١) الرؤية – الموقف :

خمس وخمسون قصيدة ، تمثل الابداع الشعرى لفوزى العنتيل[١] ولا شك أن هذا الأبداع يحمل (رؤية – موقفاً) للعالم ، ذلك العالم الذى تعارك معه الشاعر ، خلال حياته ، فاتخذ منه موقفاً رأى من خلاله العالم من زاوية متميزة . ولن نضع العربة أمام الحصان ، بل سنضع الحصان أمامها ليجرها إلى نهاية الإبداع ، أى نبدأ من النص الشعرى ، لننتهى إلى الموقف – الرؤية . ومن خلال الترتيب الزمنى الذى رتبنا فيه القصائد ، نلمح نظاماً يحكم هذا النتاج .

(٢ – ٢)

ووفق هذا الترتيب الزمنى تعتبر قصيدة «نشيد المعركة» التى كتبها الشاعر لأبطال معركة القناة ضد الاستعمار (١٩٥١) ، البداية التاريخية لفوزى العنتيل . وتعتبر قصيدة «بطاقة بريد من سرا يفو» التى كتبها فى إبريل بمدينة «بيوجراد» خاتمة قصائده . أما القصائد غير المؤرخة المنشورة فى الديوانين فتنتمى إلى المرحلة الأولى للشاعر ، لأنها تحمل نفس السمات الجمالية لإبداع فوزى العنتيل فى هذه المرحلة .

(٢ – ٣)

فى شعر المرحلة الأولى ، اتسمت رؤية الشاعر بالثنائية ، فالعالم من زاوية الذات عالمان : عالم تعيشه بكل ما فيه من أحزان وظلم ، وعالم ترنو إليه . ولهذا كان الشاعر يتصل بمجتمعه وينفصل عنه ، لكنه يسرع – فى النهاية – نحو الأرض والناس ، ليحس بالحياة . ومنذ البداية ، تبدأ الرؤية الجمالية فى (التجذّر) يتنازعها الواقع والحلم ، يبدأ الشاعر من الواقع السياسى الذى عاشته مصر منذ عام (١٩٥١) ، مشجعاً الثورة ضد الاستعمار والتمرد على ما هو كائن . لكنه يعود للماضى يستمد منه قوته ودافعه على الفعل ، محرضاً شعبه على طلب الحرية . ويشتد عليه الواقع فيحس بالغربة والضياع والحرمان ، ويحلم بالغد المشرق . وهنا يتجه الشاعر إلى الأرض (القرية) لأنها تمثل له النقاء والحرية فى عالم سادته الوحشة والقسوة . ويلتحم الشاعر بالجموع ، فيلتحم بالأرض التى تأخذ دور الأم ، ثم تنفجر الثنائية من جديد حينما يرى الشاعر العالم يتنازعه الغنى والفقر ، الزيف والصدق ، فيعود للأرض يبحث فيها عن الخلاص . وعندما يلتحم الشاعر بالأرض تزداد دلالات الالتحام ، فيبدأ الالتحام بالمرأة جسداً ، حباً . وفى نهاية هذه المرحلة يعود الشاعر من جديد إلى الماضى ليستمد منه قوة تعجل بالفجر الذى يحلم به . ويعيش الشاعر – خلال هذا كله – فى ثنائية ضدية (الحاضر / المستقبل) و(الغنى – الفقر) ، و(الزيف – الصدق) ، و(الانفصال عن الأرض والناس – الاتصال بالأرض والناس) . وقد خلقت هذه الثنائية ، ثنائية ضدية تماثلها فى لغة الشعر ، ورموزه ، حيث بدأ رمز (الليل) وإيحاءاته والدلالات القريبة منه ، تتضاد مع رمز (الفجر) وإيحاءاته والدلالات القريبة منه . ومنذ هذه اللحظة (الأولى) يتساوى الليل فى دلالاته مع الواقع والحاضر والانفصال ، ويتساوى الفجر مع الخلاص والمستقبل . ولكننا يجب أن نلاحظ أن الرمز الواحد يقوم بذاته على ثنائية تعطى دلالة وضدها ، كما أن رموز الشاعر – فيما بعد – تتجاوب وتتبادل الأماكن والدلالات . وسيظهر ذلك عند معالجة المجاز والرمز .

(٢ – ٤)

فى المرحلة الأولى : سيطر الصوت المنفرد على قصائد الشاعر ، فلا يسمع فى القصائد صوتٌ آخر ، فليس هناك تنوع فى الأصوات ، فالشاعر – وحده – خالق القصائد المتصرف فى الأمور ومجرياتها ، يحمل قلب الإله . وبهذا الصوت الواحد ، سيطرت الغنائية بموسيقيتها ، وصورها الشعرية ، ومجازاتها التى تبرز ذات الشاعر ، محرضاً وخطيباً مرّة :

أيها الفجر ... أيقظ الحالمينا
أيها الشـعب ... حطـم الظالمينا . ص ١٠٧ ع

وباحثاً عن ذاته ، وعن فجرها مرّة أخرى :

أقسمت بالروح ...
تبحث فى ذاتك عن فجرها . ص ١٣٣ ع

مسقطاً أفراحه وأحزانه ، فوق كل ما يجده ، ويصبح الفجر رمز الخلاص والنور والحرية ، يداً تبنى الظلام تميت أيام الشاعر :

يبنى بها الفجر ليالى السدود
ليخنق الروض وأنسامه . ص ١٣٣ ع

ويتحول الليل رمز الموت والاستعباد إلى ليل يعشقه الشاعر ويحبه :

- **أنا قد عشقت الليل والأحلام فى الريف الحنون .**

ويتحول الليل إلى مناضل يعجّل بالفجر والحرية :

- **وأحلام مذهبة ..**
وأشواق معذبة ..
يطير بها جناح الليل
من جبل إلى جبل
لتبعث فجرنا النشوان فى تحنان أرغول . ص ٣٦ ع

مثلما يتحول إلى شوق مقدس :

- **بعثنا الليل أشواقاً مقدسة . ص ٨٥ ع**

وتظهر هذه الذاتية . والفردية . فى أقصى مدها . حين يحس الشاعر بنبوة قلبه وألوهيته فيتحول إلى المسيح المفتدى . رمز الخلاص والطهارة . فتنتشر التعبيرات والصور التى تخرج من عالم المسيح والعذرية والأقنوم :

- **سأحمل عمرى المصلوب فى هيكل أيامى . ص ٤٠ ع**
- **لا . لن أموت على صليب عذابه . ص ١٣٧ ع**
- **وباسمك عانق عيسى الصليب**
ليحيا طليقاً وراء المدى .. ص ٧٧ ع
- **وفى مقلتَى عذاب المسيح .. ص ٦٧ ر**
- **وذابت شمعتى العذراء فى أشواق إعصارى . ص ٤١ ع**
- **وأذوب فى أقنومها متغلغلاً فى نورها .**

فالأسطر السابقة تحتوى صوراً تعكس كلها مشاعر الفداء . والخلاص . والنبوة . وتبدو ذات الشاعر ـ فيها ـ متفردة . متوحدة فى عذابها وآلامها . ويعبر العنتيل ـ من هذا المنظور ـ عن قلبه . بصور من نفس المجال الدلالى . فقلبه الذبيح و(الفداء) :

- **لست أنسى لهب الأشواق فى قلبى الذبيح . ص ٩١ ع**
- **وترقص كالطير مذبوحة .. بقلبى الذبيح . ص ٨٧ ع**
- **يخضبها دم قلبى الذبيح .. ص ٦٧ ع**

ومن منطلق الصوت الواحد ـ والذات المتفردة ـ يستخدم الشاعر تقنية تبرز صوته عالياً داخل بعض القصائد . فيتحول ـ على سبيل المثال ـ إلى : راوٍ ، يحكى ويقص . كما فى قصيدته «ليلة فى القرية» وغيرها[٤] . حيث يعلو صوته . بل إنه يسمع صدى صوته فى الأصوات الأخرى . فتحل ذاته فى كل شئ حوله :

- **وسمعت صوتى ..**
صوت نفسى زاخراً . فوق الوجود
فوقفت أسمع من بعيد ..
صوت نفسى .. من بعيد .. ص ٥٩ ع

- **وحدقت فى الناس خلف الدروب**
فأبصرت فى كل وجه .. أنا ص ٦٤ ع

وسنرى أن هذه الذاتية . والوجدانية تكمن وراء تجاوب الرموز . وتعدد دلالاتها حيث يسقط الشاعر حالته من حزن أو فرح . وفى هذا السياق . نستطيع القول . إن نتاج هذه المرحلة نتاج موقف رومانسى ورؤية رومانسية للعالم . تضخمت حتى تحولت إلى صليب مذبوح . علا صوته فوق كل شئ فى عالم الشاعر . ذلك العالم الذى اتخذ من الطبيعة لبنات صاغ منها قاموسه الشعرى . ولذلك نرى جزئيات العالم الغالبة فى شعر هذه الفترة ترتبط بـ «الفجر . الدجى . الربيع . الخريف . النور . النار . البحر . القمر . الشمس . اللظى . السحاب . الحريق . الصباح . الغمام . الجنة . اللحن . الريح . الظلام . الصلاة . الناى » . ونجد الشاعر يهرب إلى الطبيعة (الأم) المتمثلة فى قريته . يرى فيها البكارة والطهر . والاتصال . بديلاً عن عالم الناس الموبوء .

(٢ ـ ٥)

وهذا الموقف الرومانسى . هو السبب الفاعل وراء رؤية الشاعر للعالم فى ثنائيته . والسبب فيما كان يجتاح الشاعر من أحاسيس الغربة . والتشاؤم . والوحدة . حيث يرى نفسه فى وادٍ . وشعبه فى وادٍ آخر . ويرى نفسه يعيش حلما لم يوجد بعد . لكنه يظل مشدوداً ـ فى نفس الوقت ـ إلى الواقع المر . ونستطيع ـ فى هذا المجال ـ أن نلمح تأثيرات بعض شعراء الرومانسية العربية الكبار . فى شعر فوزى العنتيل . كما نلمح تأثيراتهم الجمالية فى نظام القصيدة . وفى الصور . ويأخذ هذا التأثير درجات متفاوته .

ونلمح تأثيراً «**لعلى محمود طه**» فى بيته عن الشاعر الذى :

هبط الأرض كالشعاع السنى
بعصا شاعر ، وقلب نبى

حيث نرى فوزى العنتيل يكرر نفس الدلالة فى قوله عن الشابى :

هبط الأرض . شاعرا ونبيًّا
وارتضاها مقامه . ونشوره ص ٩٧ ع

ونلمح تأثير «**إبراهيم ناجى**» فى صور «الطفل والفراش والنور» على فوزى العنتيل فى أجزاء من قصائده مثل «فى الليل» . و«حكاية قلب» . و«الهوى التائه» وكما فى صورة القلب الذبيح التى أشرنا إليها منذ قليل .. ونجد ـ على سبيل المثال ـ صدى بيت ناجى :

ربيته طفلاً بذلتُ له
ما شاء من خفضٍ ومن لين

فى قول العنتيل :

أحقاً . أن هذا الحب طفل .. هزّ روحينا ؟
يثرثر . فى جوانحنا ..
ويخفق . بين جنبينا ..
نقبل فى غدائره .. صبا قرّ .. ولكنا ..
تمنينا .. فعاد لنا ..
فقلنا .. لم يغب عنا .. ص ٨٦ ع

ولكن التأثر الأكبر يرتبط بأبى القاسم الشابى . ونستطيع أن نقول إن بدايات العنتيل ومعظم قصائد المرحلة الأولى متأثرة بالشابى أوضح التأثر .

ويتدرج تأثير الشابى ، من تأثير الديوان كله . كما هو واضح فى قصيدة العنتيل «أصداء من تونس» فى ذكرى أبى القاسم الشابى ص ٩٦ . ١٠١ ع . إلى تأثير قصائد بعينها تظهر بين الفينة والفينة . كما نجد فى تأثير قصيدة «إرادة الحياة» للشابى و«النبى المجهول» . وقصيدة «الصباح الجديد» وقصيدة «شكوى اليتيم» . «صلوات فى هيكل الحب» حيث نجد تأثيراتها واضحة فى قصائد العنتيل «عبير الأرض» . و«الربيع فى القرية» . و«مولد شعب» . و«نشيد الأبدية» . و«حريق الكبرياء» . و«صرخة القيد» .

ونجده يكرر اسم قصيدة «الجنة الضائعة» بنفس عنوان الشابى . كما نجد صوراً جزئية كثيرة مأخوذة ـ نصا ـ من الشابى . نذكر منها على سبيل المثال :

«أنفخ ناى الضحى ...» . «فقد كسرت قيودى» . «الفجر الجميل» . «الليل الرهيب» . «ليل الدهور» . «وشحت نفسى» . «وادى الموت» «جمالها المعبود» . «فجرها المنشود» ... إلخ .

وقد يتصرف العنتيل فى الصورة مثلما فعل فى صورة النسر :

يا أيها النسر المحلق . فوق آفاق الرياح ص ٥٧ ع

التى تذكرٌ بأصلها عند الشابى :

سأعيش رغم الداء والأعداء كالنسر فوق القمة الشماء .



وفى كثير من القصائد نحس موسيقى قصائد محددة عند الشابى ، خصوصاً قصائد بحر المتقارب مما يؤكد أثر التداعى المقترن بحركة الذاكرة فى تعاملها مع الوزن .

(٣)

(٣ ـ ١) الصورة والرمز

تلتحم عناصر الكون بالشاعر ، ويلتحم بها ، وتصبح علاقات اللغة علاقات تداخل ، ولذلك فأداة التعبير الأساسية فى أعمال المرحلة الأولى عند العتيل تقوم على الصورة الاستعارية . أما التشبيه فهو قليل داخل هذه المرحلة . فلا نجد فى ثمان وأربعين قصيدة سوى أربعة وستين تشبيهاً فحسب ، وهى نسبة ضئيلة جداً ، إذا قيست بعدد القصائد وبكم الأبيات . ولسنا فى سبيل إحصاء عدد الاستعارات والتشبيهات ، فلذلك مجال آخر ، ولكن القصد من ذلك بيان نسبة العلاقات القائمة على وجود طرفى الصورة فى حالة انفصال ـ خصوصاً أن معظم تشبيهات العتيل تستخدم التشبيه ذا الأداة ـ وبيان الوجه الآخر ، وهو وجود طرفى الصورة فى تلاحم . لأن ذلك ـ فى النهاية ـ مرتبط بالموقف والرؤية اللذين أشرنا إليهما . ويساعد إسقاط الشاعر وحلوله فى عناصر الكون على خلق صورة لا تعرف الحدود المنطقية فى تشكيلات اللغة ، بل تتجاوز علاقات اللغة حدودها المعتادة .

(٣ ـ ٢)

أما الرمز فيبدو تابعاً للرؤية الثنائية للعالم ـ عند الشـــاعر وأن الصور الشعرية التى تتكرر فى أعمال هذه المرحلة أربع صور ، تتحول إلى رموز تختزل موقف الشاعر من العالم . وتنقسم «الصور الشعرية الرمز» إلى ثنائيات متضادة ـ فى الغالب ـ حيث نرى «صورة الفجر» فى مقابل «صورة الليل» . و«صورة الربيع» فى مقابل «صورة الخريف» . وهذه القسمة الثنائية تعكس ثنائية الرؤية حيث يحمل الرمز الواحد الدلالة وضدها فى نفس الوقت .

والفجر يحمل دلالة : النور ، والحرية ، والخلاص ، والمستقبل ، والصباح :

- **لكنّ روحى ظلّت فجرًا يضيئ دجايا ص ٣٠ ع**
- **موكب الفجر النصوع . ص ٥٩ ع**
- **ونور فـجـرك فى مـدار الأنجم . ص ١٤٩ ع**
- **وأنت فـجـرى فى لـيـالى الأزل . ص ١٣١ ع**
- **لست أنسى فجرك الضاحك يا نور صباحى ..**
- **يـا حـنـانـاً ضـوّأ الـفـجـر على أغصانها .. ص ٨٩ ع**
- **، تستقبل الفجر الجميل . ص ٤٤ ع**
- **يا رؤى فجرى الذى نوَّر آفاق غمامى . ص ٩١ ع**(٤)

وإذا كان «الفجر» نصوعاً ، مضيئا ، ضاحكاً ، منوراً ، يحمل دلالات البشر والحرية . فإن الليل يحمل الدلالة المناقضة ، فهو رمز الظلم ، والموت ، والاستعمار ، والموت ، والفساد : .

- **أحى خلف الدجى الظامئ للأضواء .. للفجر ص ٣٥ ع**
- **توشحت بالفجر فوق السهوب .. لاحتضن الليل إما دنا .. ص ٦٤ ع**
- **فى أذرع الليل الرهيب ص ٤٦ ع**
- **وهناك يأتى 'الليل عرياناً كأحلام الغريب ص ٤٥ ع**
- **ويتركنا وراء الليل جوعانين ظامينا .. ص ٤٠ ع**

وهناك ثنائية أخرى بين الربيع والخريف ، وإذا كان الربيع رمز الحياة والإشراق والحنان ، كما يقول الشاعر :

- **وهوى يسقى أزاهيرى بـــأحلام ربيعك . ص ٩٠ ع**
- **قد كان لى فى ربيع العمر أغنية مشوقة .. وحنين كالربيع ندىٌ . ص ١٢٧ ع**
- **ملأت كؤوس طفولتى . بهوى الربيع الباكر . ص ٤٨ ع**
- **لتسقى بأنداء الربيع جديبى ص ٩٥ ع**
- **وتمسح كف الربيع الحنون . غصون الشجر . ص ٦٦ ر**

يأتى «الخريف» ـ على النقيض من ذلك ـ حاملاً دلالات النار ، والحريق ، والشحوب ، والموت :

- **مكبل اللحن .. شقى القطوف .. أشرب من كـفـيـك نـار الخريف . ص ١٣٢ ع**
- **لسوف تعانق نار الخريف . ص ٨٧ ع**
- **فـالخريف المحموم شـابت لياليه . ص ٨٢ ع**
- **لا . لن أعيش خريفاً شاحباً . ص ١٣٩**
- **صرعى كأوراق الخريف على القبور .. وآدم فوق طريق الخريف يسير بظل كسير . ص ٧١**

ومن خلال هذه النصوص ـ وغيرها ـ تبدو الرموز فى تعارضاتها الثنائية . حيث يقف الفجر ضد الليل . ويقف الربيع ضد الخريف .

(٣ ـ ٣)

لكن يحمل الرمز الشعرى ـ أحيانا ـ النقيضين فى داخله . فالفجر رمز النور والحرية يبنى السدود :

يبنى بها الفجر ليالى السدود
ليخنق الروض وأنسامه
والروض إثم والخطايا الثمر
أنضجها فى الليل نور القمر . ص ١٣٢ ع

وبعد أن كان الفجر ختاماً للوحشة والظلم . يصبح مجهولاً :

ماذا وراء الفجر للساهرين ؟ ص ١٢٩ ع

ويصبح الفجر .

الشاطئ المجهول فوق النجوم . ص ١٢٥ ع

ويتحول الليل الرهيب الكئيب والمميت إلى محبوب . وعاشق . ومناضل . كما ذكرنا فى الأمثلة السابقة .

وتتجاوب الرموز المتشابهة عند الشاعر وتأخذ مجالاً دلالياً واحداً . فتتقارب دلالات الربيع والفجر والحلم والغد فى قول الشاعر :

عاد الربيع . ولفتنى نسائمه ..
فاهتز فجر شبابى .. حالماً بغدٍ . ص ١٢٨ ع

وقد يشتعل الفجر (مثل الخريف) لكن اشتعاله حرية وصباح :

وأغرق ديمومتى فى الزمان . ليشتعل الفجر
فوق دجاياً . ص ٧٥ ر

ويتساوى الخريف مع الشتاء :

لا تحزنى
سأبيع أيامى لمصاصى الدماء
وأعود مغبر الضمير
أعود مثل الكاذبين
الساقطين على الدروب

صرعى كأوراق الخريف على القبور
سأعود .. منتفخ الجيوب
كالأدعياء
الساقطين . على دهاليز
الشقاء ! ص ٧١ . ٧٢ ع

هكذا . نستطيع أن نقول : إن المرحلة الأولى من إبداع فوزى العنتيل كانت صورة من صور الشعر الرومانسى . وإن تميزت فيها رؤية الشاعر بالثنائية . التى تركت آثارها على التشكيل الجمالى للغة .

(٤)

(٤ ـ ١) الرؤية ـ الموقف (المرحلة الثانية) :

يواصل فوزى العنتيل نفس الثنائية فى رؤيته للعالم . فمازال الصراع ـ عنده ـ بين الواقع والرغبة فى الحل أو البديل . ولكن الشاعر ـ فى نفس الوقت ـ يخلق ثنائية أخرى . حين يترقب الفجر (الحرية والخلاص) . ويمتد إلى (الماضى) يأخذ من عناصره جزئيات تسرع بحركة الواقع . وتدفعه إلى الفجر . وإذا كان الشاعر فى المرحلة الأولى قد حمّل الرموز الشعرية موقفه . وثنائيته : (الليل ـ الفجر ـ الربيع ـ الخريف) . فإنه يتجه فى المرحلة الثانية إلى عناصر جديدة مباشرة . تفصح عن هذه الثنائية . التى تحولت إلى (الماضى) تختار منه شخصياته . وحوادثه البديلة عن الواقع :

الماضى : روح .. ورفات
زمن يتجدد . سجن تسقط فيه الشارات
سجن يتكوكب فيه عبيد . وطغاة
يصبغ سخرية الملهاة بأحزان المأساة . ويموت
الزمن المقهور ليبعث فى كلمات
تحكى عن صدأ القضبان . وعن ميلاد
الثورات . ص ١٩ ر

فالثنائية امتدت إلى عناصر جديدة فى زمن الماضى بين (روح . ورفات) . (عبيد . وطغاة) . (سخرية الملهاة . وأحزان المأساة) . (يموت الزمن . ويبعث فى كلمات) . (صدأ القضبان . وميلاد الثورات) . ولهذا شحبت الثنائية الضدية التى كانت بين عناصر الطبيعة الصامتة . وبعثت فى عناصر جديدة للصراع . أصبحت تشكل عالم فوزى العنتيل فى المرحلة الثانية . ولقد عادت هذه المرحلة إلى المجتمع تلمح قطبى صراعه فى الماضى . لأنها لم تجد خلافاً بين ما ترنو إليه . وما كان فى لحظات المجد العربى الحربى القديم . لكن فوزى العنتيل ـ فى هذه المرة ـ يلمح إلى الجدل بين الروح والجسد . بين الماضى والحاضر . ويلمح تحول (الماضى . الزمن . الفعل) إلى (كلمات) .

ويتحول الموقف الحالم فى المرحلة الاولى إلى موقف جديد يرى أن :

ـ السيف شعار جميع
المظلومين .. ! ص ١٤ ر

ويتحول شعاره إلى :

ـ أقتل أعداءك .. يا قابيل .. ! ص ١٦

أى يحل السيف محل الكلمات . ويصبح الفجر (المأمول) خارجاً من الظلمة (الواقع) . ولن يهبط من السماء :

ـ إن الفجر سيولد من أحشاء
الظلمات . ص ٤٩ ر

ولن تبدأ الرحلة :

ـ حتى تتجمع فى الأفق الشرق رياح
الفجر . ص ٢٩ ر

وقد انعكست هذه الرؤية ـ الموقف . على صور الشاعر وتشكيلاته اللغوية الأخرى . فقد حافظ على الرموز القديمة . وثبت دلالاتها مثلما كانت تستعمل فى المرحلة الأولى . لكنه استخدمها فى مرّات قليلة . واستعاض عن بقية الرموز بعناصر جديدة . وتقنية تشير إليها . وأهم رمز شعرى حافظ عليه الشاعر طوال حياته وعبر إنتاجه كله هو رمز الفجر ـ رمز الحرية والخلاص :

ـ فلسوف يمر هنا
طاووس الفجر المزدهر
الألوان . ص ١٧ ر

ـ فتلألأ نور حسامك فى فجر
الكلمات . ص ٢٣ ر

ويظل الفجر نقيضاً لليل والظلمة مثلما كان فى المرحلة الأولى :

ـ يغشاك الحزن إذا الليل تجهم
واستل حسام الظلمة
كى يضرب أعماق الأنجم ..

ـ تتساقط أدمع نجمة ..
فى خلجان الليل الوحشية . ص ١١ ر

أما بقية الرموز الشعرية فقد اختفت فى المرحلة الثانية (رمزا الربيع والخريف) . ولكن الشاعر حمّل رؤيته ـ موقفه ـ لعناصر التاريخ وشخصياته . خصوصياً شخصية الفرسان التى حاربت الظلم . وضحت بالنفس من أجل العقيدة أو شرف الكلمة .

(٤ ـ ٢)

لقد ارتقى وعى الشاعر بأدواته . وأصبحت القصيدة كلها تقوم على الثنائية الضدية . فى حوار بين الماضى والحاضر . بين الحلم والواقع :

كانت كلماتى أغنيات
رؤيا يتجسد فيها ما هو آت

وغفوت على لحن الألحان
...
وصحوت . بلا ذكرى ... وبلا نسيان
...

لقد خذلتنى الكلمات . (رحلة فى أعماق الكلمات ص ١٨ ، ٢٩ ر)

وقد تقوم القصيدة على (تعدد الأصوات) والحوار مع تجدد الصراع بين الحلم والواقع ؛ ففى قصيدة الحصان المسحور يتحاور صوت الشاعر مع صوت طفل ، وصوت ريتشارد الخارجى مع صوته الداخلى ، ويجعل الشاعر من هذه الأصوات وسيلته الأولى فى عرض الصراع بين الحلم والواقع ، بين الماضى المتحقق وحلم اليوم ، متخذاً من الزمن حصاناً سحرياً يستدعيه كلما احتاج إليه :

ورأيت كما يبدو للنائم
...
واجتزت دروباً ممتدة
لا أعرفها ..
اسمع طفلا يلفظ ..
وتغيم الرؤيا ...
ـ هذا ريتشار الثالث يصرخ فى البرية ...
مات جوادكَ يا ريتشارد ...
أخجل من نفسى حين صحوتْ
ـ مجنون أنت .. (قصيدة الحصان المسحور ص ٣٥ ـ ٤١)

وازدادت نسبة التضمين الشعرى فى قصائد المرحلة الثانية . فنرى تضميناً لشعر «عنترة بن شداد» ، و«المتنبى» ، و«ييتس» ، و«جبران خليل جبران» . وإذا كنا قد ألمحنا إلى تأثير «أبولو» ـ الشابى ـ على محمود طه ـ ناجى ـ فى المرحلة الأولى ؛ فإن الشاعر فى هذه المرحلة استغنى عن قاموس الرومانسيين بشكل عام ، واستمد قاموساً آخر من تجارب الماضى وبطولاته . شاعت فيه دلالات النصر والهزيمة ، ولذلك نلمح التقابل واضحاً بين الكلمة والسيف[٦] .

ونبعت من نفس الرؤية رموز شعرية جديدة ـ وإن كانت قليلة ـ تستمد من التراث دلالات رمزية مثل «قابيل» ، و«ليلى» ، فيصبح قابيل ـ رمز الظلم فى التراث الدينى ـ وسيلة تغيير قوية فى الواقع :

ـ أقتل أعداءك يا قابيل . ص ١٦ ر

وتتحول ليلى المحبوبة (المفتداة) إلى رمز صوفى يعنى الحقيقة ، فى نفس القصيدة :

يا ليلى :
أسرى الحلاج إلى أغصان حديقتك الزرقاء
ناداه الوجد فعانق نور أناملك البيضاء ...
...
ياليلى ذودى غربان الليل عن البستان ...
...
فالوردة جرحها الشوق الدافئ

نغناء البلبل يا ليلى . ص ١٣ ـ ١٧ ر

ويعتمد فوزى العنتيل على إيحاءات أسماء الأبطال العرب ، القوّاد المحاربين والسياسيين والمتصوفين ، كما يعتمد على إيحاءات وسياق أسماء الشهداء المصريين ، ويجعل منهم رموزاً للقوة ، كما فى خالد بن الوليد ، ويستغل الشاعر التضمين ليوحى بحضور خالد :

لم يبق بجسمى شبر تلثمه الطعنات
ويرغمى فوق فراشى الآن
أموت ، فلا نـــــــامت عين
الجبناء .. ! ص ٢٢ ر

أما الحلاج فهو رمز (العارف) الشهيد :

ضحك الحلاج فغنينا .. وتساقينا
وتفرقنا .. وتلاقينا .. ص ١٣ ر

ويقود الحلاج إلى شهداء الكلمة ، مثل المتنبى الذى تذبحه كلماته :

ـ حيّاك المجد ، أبا الطيب ..
يامن ذبحته الكلمات . ص ٢٥ ر

أما من يعزلون أنفسهم عن الواقع دون التضحية ، ودون المشاركة بالفعل أو الكلمة فهم مقهورون ، مثل (بشر الحافى) الذى يصبح رمزا للانسحاب المتوغل فى تنور الصحراء :

ـ لكنك يا بشر الحافى مزقت رداءك فى تشرين
لو أنك لم تسجن روحك فى تنور الصحراء ...
ـ لم تنبت أشواك الصبار على أسوار فلسطين . ص ١٤ ر

ويقع الشاعر ـ فى النهاية ـ مرة جديدة فى إحساس الغربة ، خصوصاً عندما يتغرب على مستوى الواقع ، فيصبح غريب الوجه واليد واللسان . داخل المساجد الإسلامية مع أنه حاول أن يفهم أهل سرا بيفو أنه :

ـ جمال
دينٌ .. أنا مُسْلِمان
الله أحد .. ص ٣٢ ر

لكنه يظل غريباً فى بلادٍ غريبة :

ـ ووجهى غريب كهذى المآذن
حين يظللها الليل تطرق
شاحبة فى أعالى الجبال . ص ٣٤ ر

(٦)

تحولت رؤيه فوزى العنتيل ، وتحول موقفه ، خلال المرحلتين الجماليتين اللتين أوضحناهما . فمن رؤية ثنائية تضع عناصر عالمها فى ثنائية ضدية ، تجعل الأبيض ضد الأسود ، ومن موقف ذاتى يسقط ما به من أحزان وأفراح على الكون وعناصره ، إلى رؤية ثنائية متشعبة ، تصارع الواقع وتحاول أن تدفعه للرجوع إلى الماضى التليد الذى عاشه العربى المسلم . لقد أصبح موقف الشاعر ـ فى المرحلة الثانية ـ مواكباً لرؤيته المتشعبة ، فسمح بتعدد الأصوات داخل القصيدة ، ولم نعد نسمع صوت الشاعر وحده ، بل نستمع إلى خالد بن الوليد ، وعنترة ، والمتنبى ، ونتحاور مع الحلاج ، وبشر الحافى ، وزهران شهيد دنشواى .

ومن هذا المنطلق تحول التشكيل الجمالى داخل النصوص كلها ، من علاقات رمزية تعتمد على تقابلات (الفجر ، الليل ، الربيع ، الخريف) ، إلى علاقات ثبتت دلالات هذه الرموز باستعمالات قليلة ـ أوضحناها ـ وأحلت محلها شخصيات التاريخ العربى والإسلامى والمصرى ، وحست كل شخصية دلالة رمزية ، تعتمد على السياق التاريخى العام من ناحية ، والسياق اللغوى الخاص من ناحية ثانية . وبقدر ما أدى هذا التحول إلى طول النفس فى القصيدة ، فإنه أدى إلى اعتمادها على محاور متعددة .

هوامش

(أ) **المصادر** :
عبير الأرض ، هيئة الكتاب ١٩٧٥ م
رحلة فى أعماق الكلمات ، دار المعارف ١٩٧٩ م
ونضيف لها :
جريدة الشعب العدد الصادر بتاريخ ١٨ يونيو ١٩٥٦ م قصيدة «عودة زهران» .

(١) محمد مندور مقال بين العقاد والعنتيل . جريدة الشعب عدد ٢٧ يناير ١٩٥٧ م

(٢) لفوزى العنتيل ترجمات لشعر مجرى . لكننا نكتفى بديوانيه فى الدراسة .

(٣) سنرمز لديوان عبير الأرض أثناء الدراسة بالرمز (ع) وسنرمز لديوان رحلة فى أعماق الكلمات بالرمز (ر) .

(٤) انظر القطار العاشق ص ١٤٠ ـ ١٤٤ ع ، صرخة القيد ص ١٤٥ ـ ١٥٠ ع .

(٥) انظر صفحات :
٢٥ ، ٤٠ ، ٤٢ ، ٦٤ ، ٦٦ ، ٨٥ ، ٩٢ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ٩٨ ، ٩٩ ، ١٠٧ ، ١٢٣ ، ١٢٧ ، ١٢٩ ، ١٣٠ ، ١٤٨ ، من (ع) . وانـــظــــر ص ١٠٠ من (ر) .

(٦) لاحظ تكرار هذه الدلالة وتعمقها ووضوحها فى شعر صلاح عبد الصبور ومسرحه الشعرى أيضاً .

قصائد أقل صمتًا

سعدى يوسف

□ تقديم

فريال جبورى غزول

كنت أتصور الصمت كالموت والعشق مطلقاً . لا يمكن إلحاقه بأقل من ذلك أو أكثر أو إدراجه تحت باب النسبية . حتى سمعت بعنوان الديوان الأخير لشاعرنا سعدى يوسف «قصائد أقلُّ صمتاً»(١) فتوقفت عنده توقف قارئ عند وقوعه على ما أسميه ـ تجاوزاً أو تعثراً ـ بالتركيب الاستفزازى . ففى التعبير نفسه ـ أقلّ صمتا ـ تحدٍ ذهنى وانقلاب معيارى : فيه تناقض بين صيغة التفضيل التى ترتبط بالكم والصمت الذى لا يقبل التجزئة . وفى هذه المساحة الكائنة بين كلمتين يكمن توتر خلاق يشد القارئ شداً . ولا يمكننى كقارئة تخطى العنوان إلى ما فى الديوان إلا بعد صراع تاويلى لا يخلو من جدلية بين تصورى للصمت . وتصوير الشاعر سعدى له .

وعنوان الديوان مؤشر صادق لاستراتيجية سعدى الشعرية . فهو يكتفى بالإشارة إلى تناقض مقولى ثم يستخدم نحو اللغة ومنطق اللغة وقواعد اللغة فى تعبئة القارئ واستنفاره . أما مفرداته فمألوفة وسهلة على العموم وإن كانت أبعد ما تكون عن العادى والمبتذل . وعبقرية سعدى تبق فى هذا التنظيم الخارق للمألوف والموروث والملموس . هذا التنظيم الذى يكشف عن الطاقة الكامنة والقدرة الدفينة فى الكلمة .

تبدو لى قصائد سعدى يوسف إغراء متصلاً وتحريضا مستمرا للدخول فى علاقات جدلية مع النص . حيث لا يكون القارئ مجرد مستهلك لإنتاج فنى بل يصبح فيها عاملاً مشاركاً يساهم فى إرساء معانيها ودلالاتها . فالقصيدة عند سعدى يوسف ليست إنجازاً فنياً للاستعراض بل ميداناً شعرياً يجاهد ويجتهد فيه القارئ أو يغامر ويكتشف .

ومع أن الشعر الحديث بعامة يفترض دوراً فعالاً للقارئ بابتعاده عن الخطابية والتقريرية وطرحه لرموز وإشارات . موظفاً القارئ فى استكمال المعانى . تظل هناك اتجاهات ودرجات مختلفة من إسهام القارئ . فالقصيدة الحديثة قد تعتمد على **تواطؤ** يسمح للقارئ العارف الملم بحل رموز قصيدة ما . وإشاراتها واكتشاف باطنها ومضمرها وقد تعتمد أساساً على عملية أكثر تعقيداً فى التواطؤ وهى **الجدلية** حيث لا يفك فيها القارئ طلاسم القصيدة بل يدخل فى عملية اكتشاف متداخلة ومتشعبة لذاته ولواقعه عبر القصيدة . ولا نشك فى أن سعدى يوسف يتبنى جدلية شعرية وليس باطنية نخبوية .

ولو أردنا أن نوضح هذه الجدلية الشعرية لاضطررنا إلى التطرق إلى منظور سعدى يوسف الجمالى ـ الثورى . لقد كتب الكثيرون عن المضمون الثورى ـ التقدمى لأعمال سعدى يوسف . كما عالج بعض المتخصصين عناصر التجديد وأشكاله فى شعره . ولكن إلى الآن لم يُدرس سعدى يوسف كما يستحق أن يُدرس . من حيث هو شاعر ثوَّر مفهومنا للجمال وأرسى أسساً بلاغية جمالية فى غاية الخطورة والروعة . وأعتقد أن عطاء الشاعر الثورى يقاس فى آخر الأمر بقدرته على تغيير فلسفتنا الجمالية وتطويرها ومن هذا المنطلق يقترب مشروع سعدى يوسف الشعرى من مشروع ستيفان مالارميه Mallarmé طموحاً وإن كان يختلف عنه موقفاً . وهما يتميزان بهذا القلق الذى ينبع من الرغبة المستحيلة فى إبداع القصيدة «الكاملة» والذى يقترن باللا رضا المزمن .

وكلاهما يصر على الابداع الواعى ويؤمن بأن التغير الحقيق هو تغير فى العلاقات النصية . وكلاهما اكتشف كل عناصر النص الشعرى وتعامل معها . بما فى ذلك وقع الكلمة على السمع وموقعها على الصفحة أى قيمتها شفوياً وتحريرياً . ولهذا اهتما بتفاعل الإيقاعات من جهة وتصميم الصفحة من جهة أخرى . أى بتراسل وجدلية الموسيق والشكل ؛ (الشكل بمفهومه المرئى على الصفحة وجدليتهما) . أما مسيرة هذين الشاعرين فمختلفة ؛ فسعدى شاعر يبحث عما ينشده من خلال التجديد المستمر ؛ فى حين يبحث مالارميه عنه من خلال التعميق والتكثيف المستمرين . فديوان سعدى الأخير يجعلنا نشعر أن الشاعر يأخذ بيدنا فى مغامرة جديدة مدهشة وهى امتداد لدواوينه الأخرى . ولككنا لا نتوصل إلى رؤية أعمق أو أكثر كثافة . ولا أقصد بهذا أنها قصائد مسطحة . بل على العكس فهى قصائد عميقة ولكن . عمقها لا يتجاوز ما سبقها من دواوين . إننا نحس فيها أن سعدى يجدد عالمه الشعرى ولكنه لا يتجاوزه .

وعندما نراجع تاريخ الشعر العربى الحديث نقدياً نجد أن التحولات الحقيقية قد ابتدأت بالمضمون الذى ثوّره الرومانسيون ثم بالشكل الذى ثُوِّر على أيدى الرواد فيما سُمى بالشعر الحر . أما سعدى يوسف فقد حاول أن يثوِّر المنطق الجمالى ومفهوم الإبداع نفسه من كونه إلهاماً وحدساً ورؤيا . إلى حصيلة وعى ومعرفة وتقنية . أى أنه حوّل المحور الجمالى من مفهوم الخلق إلى مفهوم الإنتاج . واهتمامه بأدوات الإنتاج الفنية والشعرية وأنظمتها ؛ من مادية الصفحة الى تجريدية العلاقات . ليس إلا النتيجة الطبيعية لرفضه مبدأ «الخلق» بمفهومه الرومانسى . وهو يدرك تمام الإدراك أن الدراسة الجادة لأعماله (أو لأعمال أى شاعر) لن تتم إلا من خلال دراسة القصائد نفسها . أما التصنيف الأيديولوجى لهويتها والعموميات المجانية والتهويمات النقدية فلن توصلنا إلى فهم العلاقات التى تحكم النص وقد قال سعدى : «**ما كتب عنى أعتبره**



أشياء عابرة لأن أكثره لم يتناول حرفيات القصيدة »[٢].

لقد نجح سعدي يوسف في أن يغير ويحافظ على المعايير الأدبية القديمة في آن واحد فهو يتعامل مع التراث نقدياً فلا ينقاد له ولا يتمرد عليه إلا بعد التأمل. لقد طلع علينا القدماء **بالسهل الممتنع** كصيغة للبليغ من الكلام. فجسد سعدي هذه الصيغة في شعره وإن إستساغها في صورة **المألوف المدهش** أما ما قالوه من أن أجمل الشعر أكذبه فقد انقلب عليه سعدي وعلمنا أن أجمل الشعر أصدقه. إن الأمانة الأدبية والصدق الشعري موضوع يصعب الحديث عنه. إننا نحسه ونلامسه ونعايشه في أشعار سعدي. أما عندما نتحدث عن هذا الصدق متشدقين، متفاخرين ومتباهين فإننا نكون قد أفرطنا فيه لأن الصدق لا يُعرض ولا يُستعرض وإنما يُعاش. أما المألوف ـ المدهش ففيه تكمن خصوصية سعدي يوسف وخصوصية عالمه الشعري وقبل أن نتطرق إلى دقائق هذا العالم نتوقف عند مبدعه.

من سعدي يوسف؟

من يعرفه يعرف إنساناً متألقاً بصمته، غنياً بفقره، راسخاً في تحولاته، ومن يقرأ له يعرف اسمه الآخر: **الأخضر بن يوسف**، وهذا الاسم يقترب من المسمى لأن فيه يجتمع الخضر ويوسف. وقد أشار ماجد السامرائي، الناقد العراقي ـ إلى سمة الاخضرار والتجدد في شعر سعدي «من الأصوات الشعرية الواضحة في العراق، أهم سمة تطبع شعره هي التطور الدائم». [٣]

وقد علق إحسان عباس على قصيدة سعدي «**الاخضر بن يوسف ومشاغله**» التي نشرت في ديوان بنفس العنوان[٤] قائلاً إن الأخضر بن يوسف يمثل القرين لسعدي يوسف. والقصيدة محاولة للوصول إلى التطابق الكلي بين الأصل والقرين وتخطي الانفصام بينهما[٥] وفي مقابلة أدبية مع **بيان الصفدي** فسّر سعدي كيفية توصله إلى شخصية الأخضر بن يوسف:

«الأخضر اسم ينتمي إلى أقطار المغرب العربي من الأسماء الأكثر شيوعاً هناك. وجدت لدي حق الاستحواذ عليه والتسمي باسمه والتحرك في خطوات مشتركة معه. بحيث تولدت بيننا ألفة عميقة، حتى كاد أحدنا يغدو الآخر. وهناك لذة أشعر بها كلما وضعته في مأزق، وراقبت معاناته ومحاولاته الخروج من الدائرة المغلقة حتى إذا رأيته وهو ما يزال الأخضر بن يوسف الماكر والبسيط.. الخائب والمنتصر.. أحسست بأني سعيد به ومعه»[٦].

وقد يتساءل سائل لماذا التركيز على الأخضر بن يوسف بدل الحديث عن سعدي يوسف؟ أما الرد فبسيط جداً. إن الاسم الذي نختاره سواء أكان شعرياً أم حركياً أهم من الاسم الذي يُعطى لنا بلا اختيار. إن التعريف بإنسان، أي إنسان، يقتضي أكثر من نقل معلومات عن بطاقة هويته. وقد يكون أولى بنا عند التعريف بشاعر أن نتعرف على ما يستحضر في ذاكرته من صور مندرسة من أن نعرف ما يمارسه يومياً من عمل.

«وجه أبي أحب أن أستعيده. ومع ذلك يبقى غائماً. مرات أتذكر أنني صغير في السوق. أحياناً أرى شخصاً كأني أريد أن أناديه. أكتشف أنه لا ينظر إلي.. ولا أثير أي اهتمام بالنسبة إليه»[٧]

ولد سعدي يوسف في البصرة عام ١٩٣٤ وقضى طفولته في الريف العراقي. فقد والده طفلاً فتكفل أخوه الكبير بالعائلة. بدأ كتابة الشعر وهو في المرحلة الثانوية وساعد الجو الثقافي في كلية دار المعلمين على تركيزه على الشعر ولم يكتب الشعر الحر حتى عام ١٩٥٥.

«أنا أحس أن مسيرتي الشعرية الطبيعية بطيئة ولهذه المراحل والتبدلات على الأقل في العلاقة بين مرحلة وأخرى، نجد نوعاً من الامتداد.. لكن قد تلاحظ القفزة إذا قارنت بين مرحلتين متباعدتين زمنياً..
كلما خطوت خطوة في طريق الشعر الطويل أحسست بأني أقترب أكثر من الحرية.
قد يفسر هذه المسألة التخلي التدريجي عن قيود الوزن ورتابة القافية. وحتى عن البنية المألوفة للقصيدة الحرة في بعض الأحيان»[٨]

قد يكون سعدي يوسف شاعراً غير معروف عند الجماهير العريضة في الوطن العربي خارج العراق إلا أن قصائده تُقرأ وتُتابع من قبل المتذوقين للشعر والمتحمسين للجديد. فهو شاعر يقرأه الشعراء. وإن كان شعره لغة وموضوعاً في متناول القارئ العادي. كتب عنه الشاعر المغربي **طاهر بن جلون** بإعجاب شديد في الصحف الفرنسية، كما ناقش الشاعر المصري محمد أبي سنة قصائده على صفحات **الآداب**. ووصف الشاعر السوري أدونيس (علي أحمد سعيد) شعر سعدي بأنه:

«شعر سفر دائم في الداخل والخارج من أجل استحضار عالم جديد مايزال عصياً على الحضور»[٩]
أما شاعر مصر أحمد عبد المعطي حجازي فقد قال عنه: «سعدي يوسف صوت فريد جامع. فيه خلاصة من سبقوه. وهو مع ذلك طليعة لمن أتوا بعده. لغة صافية مختارة. وشجن مسمّى إذا لفحك شممت رائحة سعدي. وهو مع ذلك ليس من أصحاب التجارب الباطنية. بل إن على كتفيه من غبار المعركة وأحزانها أكثر مما على فرسانها المعدودين. لعله يحب الشعر أكثر من نفسه ويحب الناس أكثر من الشعر فهو يمنح نفسه لفنه ويقدم نفسه للناس بالإشارة. وكم أحبّ هذا التواضع الآسر. كأنما في سعدي روح الوطن الخلاق التي لا يكترث بها أحد»[١٠]

ولأن في سعدي روح الوطن ـ كما يشهد حجازي ـ فهو شاعر يتواجد في أزقة الفقراء.

ـ غادر الشعراء.
أين؟
ـ إلى الوليمة.
كلهم؟
ـ كل الذين عرفتهم.

ودعتها قبل انطباق الباب، ثم مضيت
عبر أزقة الفقراء. نحو النهر مختفياً.
جلستُ ونخلة قربي. وفيء شجيرةٍ.
والنهر تقطعه الزوارق والشباكُ.

من قصيدة «الرماة»[١١]

وفي اغتراب الشاعر وغربته وغبار معركته بعض من تغريبة بني هلال. قال وقد أوصلته الخطوة إلى أحد مستقرات الهلاليين في شرق الجزائر.

أنت الهلالي

أفقر من ذرة الرمل

بدلت تيهاً بتيه

من قصيدة «بائنة» (١٢)

وفي قصيدته الأخيرة المنشورة في مجلة كرمل تمتزج غرابة الإيقاع بدفء التدفق. وفيها يبلور غربتنا اللامتناهية في كلمات معدودة:

أيها الوجه الإلهي: انتظرتك.. هل ترى نمضي معاً في هجرة أولى؟ و ـ هـ ـ و ـ لا ـ لا ـ و ـ هـ ـ و ـ لا ـ لا ـ و ـ هـ ـ و ـ لا ـ لا ـ إلى ترنيمة الأحباش... مومباسا. وزهرة حضرموت. ويدخل العمال ملتحفين جزات الخراف. مهاجرين إلى بلاد لست أعرفها... تقول كتابة أولى: ستبصرها بباطن راحتيك. فتدخل النهر المقدس. حافياً. متألق العينين. نهبط في القرارة.. ثم تنهض عبر أغنية البلاد إلى البلاد.

من قصيدة «المضيق» (١٣)

ونحن إذ نقرأ لسعدي يوسف تتقد هذه الرغبة في النهوض **«عبر اغنية البلاد إلى البلاد»**. ونحس في تلك اللحظة العابرة أن الشاعر قد غرّب غربتنا. لحظة لا أكثر. ولكنها اللحظة التي من أجلها كانت القراءات كلها والأبجديات كلها.

ooo

سعدي يوسف شاعر غزير. له دواوين عدة نشرت في بغداد وبيروت وجمعت بعنوان **الأعمال الشعرية لسعدي يوسف ١٩٥٢ ـ ١٩٧٧**. وهي تشمل المجموعات التالية:

القرصان.

أغنيات ليست للآخرين.

آه قصيدة.

النجم والرماد.

قصائد مرئية.

بعيداً عن السماء الأولى.

نهايات الشمال الأفريقي.

الأخضر بن يوسف ومشاغله.

تحت جدارية فائق حسن.

الليالي كلها.

الساعة الأخيرة.

قدّم الأعمال الشعرية لسعدي يوسف الناقد العراقي طراد الكبيسي بدراسة قيمة عنوانها «الشاعر الذي رأى» وهي تعديل لمقال بنفس العنوان ظهر في مجلة **الآداب**(١٤). كما أن محمد الجزائري. الناقد العراقي. قد كتب عنه بعنوان «الحضور الواعي للشاعر» في نفس المجلة(١٥) واستناداً إليهما وإلى قراءتنا نلخص سمات سعدي يوسف الشعرية.

سعدي يوسف يقدم لنا عالم معاناة وغربة بأسلوب متفرد ونبرة متميزة. وهو عالم نابع من العراق أرضاً وقضية ويمتد الى نهايات الشمال الأفريقي. ويتطلع إلى شمولية أممية. وهو عميق الإحساس بالحياة اليومية والظواهر البشرية والأنماط الإنسانية. شعره مادة تخاطب العقل والذاكرة والفكر عنده حسي. في أشعاره تتآزر الثورية بالبراءة والرجولة بالطفولة. يهتم بالتقنية اهتمام الحِرَفيّ بها ويستخدم تداخل الأصوات وتعاقب الإيقاعات بأسلوب سردي. يستعين بالفن التشكيلي مخططاً لصفحاته ومصمماً لأرضيتها (نشر «قصيدة تركيبية» بشكل ملصق طابعاً الكلمات على صورة المناضلة آنجلا ديفز). وهو يوظف الأرقام والأسماء وعناوين الجرائد وبعي الأبعاد النفسية للإيقاعات المتضاربة.

يقدم لنا سعدي يوسف عالماً شعرياً ثرياً. نقياً. متنوعاً وهو في بحث دائم لاكتشاف حركية الأشياء وجدليتها فتعامله لا يقتصر على اللغة كما نفهمها. أي اللغة المنطوقة. بل لغة الأشياء. فالعيني عند سعدي مفرد من مفردات لغة جامعة. يحاول الشاعر جاداً أن يدرك دلالاتها وعلاقاتها وسياقها ليترجمها شعراً:

«في البدء لا أتعامل مع اللغة إنني أتعامل مع الأشياء في حركتها الخفية. اللغة ليست مشكلاً قائماً بالنسبة لي مادمت أقف ضد الرقابة. هذا الموقف ليس مسألة «فيلولوجية» إنه نابع من محاولتي الدائبة إدراك حركة الأشياء وبلورة هذه الحركة». (١٦)

ومن أجل ترجمة لغة الأشياء الخفية إلى قصيدة، يستخدم الشاعر ـ واعيا ـ كل العناصر الجمالية من موسيقى وصور وهندسة. ويعتمد فن سعدي على الانتقاء ثم **التركيب**. فعندما يقرر الشاعر في ديوانه الأخير أن يحدثنا عن القنفذ أو عن الأيائل، عن «مكتبة الري» أو عن «نقرة السلمان»، عن بشار أو رامبو، إنما يقوم بعمل واع وموازنة دقيقة قبل الاهتداء إلى هذه العناصر واختيارها وإدراجها في سياق القصيدة. ونحس أنه لم يقع عليها بالصدفة. ولم يخترها عشوائيا. بل إن وراء وجودها غاية شعرية محددة، نحس أن هناك إرادةً لا انفعالاً، اختياراً لا انسياقاً. وبذلك تصبح كل كلمة في قصائده حصيلة معاناة وبحث دائب. ويصبح القنفذ الذي يتحدث عنه سعدي أكثر من نموذج لفصيلة حيوانية، يصبح حيواناً متفرداً متميزاً، نكتشف ملامحه وأعضاءه، حميمة وغريبة، فبطنه أبيض مشدود وعيناه تضحكان:

بطنه الأبيض مشدود كجلد القوس

.....

.....

يسعى

بطيئا

ضاحك العينين

مسروراً بأن الأرض فيها هذه الفتنة

من قصيدة «القنفذ» (١٧)

هذا القنفذ يجعلنا نرى الدقائق الحميمة ونراها بدهشة الطفل(١٨). يجعلنا نشارك في وحدته عندما **«يكمن في قارته القديمة منكمشاً»** كما يصفه الشاعر. ونشارك في سروره بفتنة الأرض. وبذلك تنشأ علاقة قرابة بيننا وبينه. والقضية ليست قضية تشخيص وإسقاط مشاعر إنسانية على دويبة زاحفة. وإنما قضية أنسنة العالم. وقضية تحويل هذا العالم من «محطة مرور» أو «مخفر شرطة» أو «فندق سياحة» ـ كما يبدو لنا غالباً ـ إلى دار وبيت بكل ما توحي به هاتان الكلمتان من أمان وألفة وحنان. فهذا القنفذ قنفذ خاص يختلف عن قنافذ العالم كلها لا لأنه قنفذ أسطوري أو قنفذ استثنائي بل لأنه قنفذ نرتبط به بعلاقة ونعرفه معرفة تتجاوز التصنيف. وهو في هذا يماثل الثعلب في حكاية **الأمير الصغير** لأنطوان دي سان اكزوبري Saint-Exupéry

وهذا القنفذ عبر ما يظنه الناس.

والقنفذ

هذا الكامن المأخوذ بالأشياء من قارته القديمة

والمختبئ في الغفلة العظمى

الذي إن ظنّه الأطفال يوماً

كرة الأسمال يلهون بها،

أو حسبته المرأة الصخر الذي يدلك رجليها

وأفعى النخل ان ظنته فأراً هامداً

ماحلَّ من حَبوته

من قصيدة «القنفذ»

وهنا نرى براعة سعدي يوسف في التشبيه والربط الذي يقيمه بين المشبه والمشبه به فالعلاقة بينهما هي علاقة كنائية metonymic relation. فالطفل

يظن القنفذ كرة للعب والمرأة تحسبه صخراً للتدليك والأفعى تظنه فأراً للازدراد. أى أنهم يتخيلون القنفذ من خلال منظورهم واحتياجاتهم. كما أن العلاقة بين المشبّه والمشبّه به (القنفذ من جهة وكرة أسمال وصخرة تدليك وفأر هامد من جهة أخرى) هى علاقة استعارية metaphoric relation. لأن المشبّه به يماثل المشبه ظاهراً لتكوره وخشونته. نرى مما سبق أن هذا التشبيه يجعل للقنفذ بعداً إيجابياً فهو يُرى من خلال رغبة الطفل (كرة لهو) ورغبة المرأة (صخرة تجميل) ورغبة الأفعى (فأر يؤكل) فالقنفذ يكتسب دلالة المرغوب فيه بصورة غير مباشرة لأنه (ضمنياً) موضوع رغبة.

وفى هذا المقطع الشعرى نرى ـ أيضاً ـ استخدام سعدى البارع للظلال السيمانتيكية. والرواسم اللغوية أو ما يسميها ريفاتير اصطلاحياً clichés (وقد ترجمتها سيزا قاسم بالتعابير المسكوكة).[١٩] فكلمة المحتبى ـ كما يعلمنا القاموس ـ مشتقة من الفعل احتبى وتعنى: جمع بين ظهره وساقه بعمامة أو نحوها. ويقال احتبى بالثوب بمعنى اشتمل به والحبوة ما يحتبى به. أى يُشتمل به من ثوب وعمامة. وهناك تعبير لغوى مسكوك: **حلّ حبوته** أى قام **وعقد حبوته** أى قعد[٢٠]. وهكذا نرى كيف يوظف سعدى التعابير اللغوية المألوفة الشائعة فى إلقاء ضوء على التجربة وكيف يخلق الانسجام من خلال الصورة: فالقنفذ محتب مشتمل على نفسه لا ينتصب ولا يحل حبوته. وهاتان الكلمتان تستدعيان كلمة الحبو. ومعناها الزحف على اليد والبطن كما يفعل الطفل. وهنا نرى بوضوح كيف أن التداعيات اللغوية تتراسل وتتفاعل مع موضوع القصيدة وجوّها، فالحبو يصور مسيرة القنفذ كما أنه يوحى بالبراءة والطفولة.

قد تبدو قصيدة كالقنفذ ساذجة الموضوع. بسيطة التركيب إلا أنها ـ عند الدراسة التحليلية أو القراءة الواعية التى تتناول حرفيات النص ـ تكشف لنا عن تقنية مذهلة وأعماق مدهشة. والقصيدة فى حد ذاتها تعلمنا أن لا نسلّم بالتصنيف المسبق أو نقبل العموميات، تعلمنا القصيدة أن نرى ثراء المألوف واليومى ولهذا **فهى** قصيدة **محوّلة** تجعلنا ننظر من جديد إلى ما يحيط بنا.. وبالإضافة إلى هذا يمكننا أن نرى فى القنفذ وتكوره على نفسه وخشونته الخارجية وانكماشه على عالمه أو كما يقول الشاعر على **قارته القديمة** وافتتانه بالأرض وعدم انكشافة للآخرين الذين يظنونه طوراً كرةً وطوراً فأراً، يمكننا أن نرى فيه مجازاً يطفح بالمعانى.

ويقترب الشاعر فى هذه القصيدة المدخلية «القنفذ» من أجمل ما كُتب فى الحركة الشعرية التى جاءت بعد الرمزية والتى سميت بالتصويرية imagism فى انجلترا وأمريكا وبالنزعة الاكمية acmeism فى روسيا. وكلا المذهبين يدعو إلى التخلص من الغموض والإبهام وعرض صور شعرية واضحة قادرة على الإيحاء بالمرئى والتعامل مع الملموس. وقد ازدهرا فى أوائل القرن العشرين ومازال أثرهما واضحاً فى الشعر المعاصر. وقد تأثرت التصويرية الغربية بالشعر اليابانى والصينى.[٢١] ونقول بلا أدنى مبالغة أو تحيز ـ إن شاعرنا قد توصل فى هذه القصيدة وأمثالها (أنظر قصيدة «طيران» فى نفس الديوان. ص ٢٥) إلى بساطة أجمل القصائد التى كتبها رواد هاتين الحركتين الأدبيتين ونقائها من أمثال مندلشتم Mandelshtam وأخماتوفا Akhmatova وباوند Pound ولويل Lowell

° ° °

وقصائد أقل صمتاً ديوان يجمع نوعيات مختلفة ـ وإلى حد ما متنافرة ـ من القصائد. بعضها كتب فى بغداد وبعضها فى بيروت بين عامى ١٩٧٨ و ١٩٧٩ ففيه قصائد طويلة سردية ذوات نفس ملحمى وفيها قصائد قصيرة تصويرية أشبه ما تكون بلقطات شعرية. وعلى العموم نقول إن الجديد فى هذا الديوان هو التجارب التى يقوم بها الشاعر مع جرس الكلمة وتضارب الإيقاعات. ومن هنا كان لقصر القصيدة وطولها فى الديوان الواحد دلالة جدلية وغاية شعرية وقد يعيب ناقد تقليدى على سعدى يوسف غياب الوحدة عن ديوانه وانعدام الانسجام بين قصائد المجموعة إلا أننا لو أدركنا الموقف الجمالى الذى ينطوى عليه هذا الديوان لفهمنا وظيفة التفتت العضوى ودور المقابلات والأضداد فى هذه المجموعة. إن سعدى يوسف ـ كما أفهم قصائده ـ لا يحاول أن يقدم لنا بديلاً شعرياً لواقعنا نسترخى فيه ونغيب بل يطمح إلى اكتشاف العناصر الشعرية الموجودة أصلاً فى هذا الواقع والتى قلما نلحظها. وهو يقدم هذا الواقع بلا تزوير أو خطابية. وبما أنه واقع يفتقر إلى التآلف ويعج بالمفارقات ويزدحم بالتناقضات فهو يبدع لنا ـ الديوان ـ الوثيقة الذى يصور اليوم العادى لكل مواطن من الخليج حتى المحيط بما فيه من قهر وغربة وحنين. بما فيه من محن وملاحم، بما فيه من الإحباط اليومى والمتعة اليومية. بما فيه من إيقاعات متنوعة. وفى هذا الديوان على وجه التحديد نتعرف على الشاعر الذى سمع. فها هو ذا يستخدم إيقاع التحية اليومية مشيراً إلى ما تنطوى عليه من طاقة نغمية:

صباح الخير!
صباح الخير ايتها الشوارع والبنادق...
ياصباح الخير

من ديوان قصائد ص ٤١

كما يستخدم موسيقى الأغنية الشعبية التى تتردد فى الأعياد:

لو هلهلت يا ميَّاسة
تأتى الفرسان الدواَّسةْ
لو هلهلتِ يوم الحنَّةْ
تأتينا أغصان الجنةْ
لو هلهلتِ
يا ورداتى

من ديوان قصائد ص ٥٢

وهو يوظف الإيقاع المستمَد من المحاكاة الصوتية:

تمتمة من شميم الصنوبر
همهمة من غصون الصنوبر
غمغمة فى الظلام

من ديوان قصائد ص ٦٩

ولسعدى قدرة على اختزال التجارب فى كلمات قليلة. فها هو ذا يختزل تجربة الإنسان المقهور المستباح بدون استخدام أية صور بلاغية. وينجح فى توصيل التجربة إلى المتلقى من خلال تنظيمه للصيغ النحوية:

وفجأة
ألقيتْ أرضاً
قيَّدونى بالحبال
سألتهم: ماذا فعلتُ؟
فلم يجيبوا

من ديوان قصائد ص ٦٠

ويتلخص عنصر المباغتة والحدث الذى لا يسبقه مقدمات من كلمة «**فجأة**» الوحيدة على السطر. وهى تأتى بعد جملة سردية نثرية طويلة. فى انعزال **فجأة** وتوحدها نحس بنوع من الصدمة. وعندما يقول الشاعر «**أُلقيتْ أرضاً**» يستخدم صيغة المبنى للمجهول ليؤكد عدم استيعاب الحدث. وضمير المتكلم فى هذا البيت ليس فاعلاً وفى البيت التالى يصبح نائب الفاعل مفعولاً به: «**قيَّدونى بالحبال**». أما عندما يكون فاعلاً كما يرد فيما يليه: «**سألتهم. ماذا فعلتُ؟**» فالفعل عمل استفهامى يعبر عن الحيرة. وموضوع السؤال قمة التغريب حيث. تسأل الأنا الآخر عما جنته. أما الرد فهو فى صيغة النفى مؤكداً سلبية التجربة.

وهكذا تتجمع الصيغ الفعلية لتشكل إطاراً للتغريب والاستلاب. وتتراسل مع مضمون المقطع حيث يقيد الإنسان دون أن يعرف التهمة الموجهة إليه. وهناك مقابلة نحوية أخرى بين الآخرين (صيغة الجمع) والمتكلم (بصيغة المفرد)، أو الفرد وحيداً

أمام النظام . وهكذا نرى من هذا المقطع كيف يوظف الشاعر نحو اللغة لغايات شعرية وإيحائية .[٢٢]

° ° °

وفى ديوان سعدى يوسف الأخير ثلاث قصائد تعتمد على التتابع . وهى : «العام الثالث عشر» (ص ٩ ـ ٢١) و «خماسية الروح» (ص ٢٩ ـ ٣٩) و «الرماة» (ص ٤٥ ـ ٦٣) . وسأتطرق إلى الأولى منها وهى قصيدة كتبت فى الذكرى الثالثة عشرة لانطلاق الثورة الفلسطينية . لقد سئل سعدى يوسف فى مقابلة مع **بيان الصفدى** السؤال التالى :

ـ ألاحظ أن لديك اهتماماً ملحوظاً بالمأساة الفلسطينية . ما تفسيرك لذلك ؟

فرد سعدى يوسف

عندما دخلت المسألة الفلسطينية وضعها المأساوى وعندما لم تعد الكتابة عنها وعن ويلاتها مجداً . أحسست بمسئولية إزاءها[٢٣]

والقصيدة إليوتية النفس وهى مكونة من ستة مقاطع تتتابع عناوينها كما يلى :

(١) البرزخ

(٢) التنفيذ

(٣) بيسان

(٤) نذور

(٥) الجلسة

(٦) العام الرابع عشر

وفى هذه القصيدة تتوالى الأحداث طقوسياً . ففيها :

(١) معاناة الساعة الأخيرة

(٢) ساعة الاغتيال

(٣) صحوة ما بعد الموت

(٤) صلاة ثورية

(٥) الأنظمة ومجالسها

(٦) الترقب والانتظار

وتنتهى بجملة ختامية تستدعى اليوت : «**كانت عشبة تنبت فى الأرض الخراب**» وفيها يستخدم الشاعر «بيسان» اسم القرية الفلسطينية التى اغتصبها الصهاينة رمزاً للثورة الفلسطينية :

للفتى «بيسان» غنّينا

وصلينا

وقدمنا نذور الفقر والتنظيم

قدّمنا الجذور المرّة الأولى

وقدَّمنا الثمر

ويختلف سعدى عمن سبقوه فى توظيفه للتكرار . فمى حين يستعمله إليوت للدعاء فى «الأرض الخراب» والسياب للاستسقاء فى «أنشودة المطر» . يستخدمه سعدى للتحدى :

عمود المشنقة

كان مما قدّروا أعلى

وحبل المشنقة

كان مما حسبوا أغلى

ومعنى المشنقة

كان مما فكروا أجلى

وهذا المقطع لابد أن يرجعنا إلى الاستشهاد الاستهلالى الذى صدّر به سعدى يوسف ديوانه . وهو مقتبس عن الشاعر والت ويتمان :[٢٤]

أجساد الشبان هذه .

هؤلاء الشهداء المعلقين من المشانق

هذه القلوب التى اخترقها الرصاص الكالح .

والتى تبدو باردةً . جامدةً .

إنها لتحيا فى أمكنة أخرى . متدفقة الحيوية

وكما أن الاستهلال يضم بين سطوره نبرة تفاؤل وصمود فهناك فى خاتمة الديوان إصرار على أن نكون مهما حدث ومهما يحدث :

نحن أبناء هذا الجنون

فلنكن من نكون

الهوامش

(١) سعدى يوسف **قصائد أقل صمتاً** . بيروت : دار الفارابى . ١٩٧٩ .

(٢) بيان الصفدى «مقابلة أدبية مع الشاعر سعدى يوسف فى **الآداب** . ٢٧ : ١١ (نوفمبر ١٩٧٩) ص ١٥ .

(٣) ماجد السامرائى . **شخصيات ومواقف** ليبيا ـ تونس . الدار العربية للكتاب . ١٩٧٨ . ص ٥٧

(٤) سعدى يوسف . **الأخضر بن يوسف ومشاغله** . بغداد مطبعة الأديب . ١٩٧٢ ص ١١ ـ ٢٣

(٥) إحسان عباس . **اتجاهات الشعر العربى المعاصر** . الكويت : المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب . ١٩٧٨ . ص ٧٧٣ـ ٧٤

(٦) بيان الصفدى «مقابلة» ص ١٥

(٧) نفس المرجع . ص ١٢

(٨) نفس المرجع . ص ١٢

(٩) سعدى يوسف . **الأعمال الشعرية ١٩٥٢ ـ ١٩٧٧** . بغداد مكتبة الأديب . ١٩٧٨ . ص ٦

(١٠) نفس المرجع . ص ١٩

(١١) سعدى يوسف . **قصائد** . ص ٥٩ ـ ٦٠

(١٢) «قصائد مختارة لسعدى يوسف» فى **مرآة الأمة** . ١٠ سبتمبر . ١٩٨٠ . ص ٦٢ .

(١٣) سعدى يوسف «المضيق» فى **الكرمل** . العدد الأول (شتاء ١٩٨١)

(١٤) طراد الكبيسى «سعدى يوسف : الشاعر الذى رأى ...» **الآداب** . ٢٠ : ١٢ (ديسمبر ١٩٧٢)

(١٥) محمد الجزائرى . «الحضور الواعى للشاعر .. «بعيداً عن السماء الأولى» **الآداب** . ١٩ : ٤ (ابريل ١٩٧١)

(١٦) «سعدى يوسف الشاعر وزمنه» (حوار مع ماجد السامرائى) فى **شخصيات ومواقف** . ص ٥٨

(١٧) **سعدى يوسف** . **قصائد** . ص ٧ ـ ٨

(١٨) لقد نظّر فيكتور شكلو فسكى لوظيفة الادهاش فى النص الأدبى فى مقال قيم عنوانه «الفن تقنية» . منشور فى .

Lee Lemon and Marion Reis (trans.) **Russian Formalist Criticism: Four Essays.** Lincoln: University of Nebraska Press. 1965.

(١٩) سيزا قاسم «البنيات التراثية» **فصول** . ١ : ١ (اكتوبر ١٩٨٠) ص ١٩٥

(٢٠) راجع مادة حبا فى (المنجد فى اللغة) للويس معلوف . أو أى معجم آخر .

(٢١) أنظر مادة imagism و acmeism فى **معجم مصطلحات الأدب** لمجدى وهبة او أى دائرة معارف أدبية .

(٢٢) لقد نظّر رومان ياكبصن لدور النحو فى الشعر فى مقال مهم تحدث فيه عما سمّاه بالصور النحوية .

Roman Jakobson «Poetry of Grammar and Grammar of Poetry» **Lingua**. XXI (1968) pp. 297-609

(٢٣) بيان الصفدى «مقابلة» . ص ١٦

(٢٤) لقد ترجم سعدى يوسف مختارات من قصائد والت ويتمان بعنوان «**أوراق العشب**» . بغداد : دار الحرية . ١٩٧٦ . كما ترجم للوركا ولكفافى .

واحد وعشرون بحرًا

أحمد دحبور

تقديم
محمد بدوى

ـ ١ ـ

ديوان «واحد وعشرون بحرا» للشاعر الفلسطينى أحمد دحبور هو ديوانه السادس بعد دواوين «الضواري وعيون الأطفال» الصادر عام ١٩٦٤ . و «حكاية الولد الفلسطينى الصادر عام ١٩٧١ . و «طائر الوحدات» الصادر عام ١٩٧٣ . و «بغير هذا جئت» الصادر عام ١٩٧٧ . و «اختلاط الليل والنهار» الصادر عام ١٩٧٩ .

وتنبع أهمية القراءة النقدية هذا الديوان من كونه السادس للشاعر . أى أن صاحبه قد خوّض فى غمار الشعر منذ فترة ليست بالوجيزة . وهو قد بلغ الموضع الذى تصبح فيه المتابعة النقدية واجبة ومثمرة معا . فإذا أضفنا إلى هذا أن الشاعر فلسطينى مرتبط بقضية شغلت شعبنا العربى ردحاً من الزمن . وما تزال تشغله . عرفنا أننا أمام وضع شعرى يستحق القراءة . بيد أننى أسارع بالقول إن السبب الأخير يتضافر مع عدة أسباب أخرى . مرتبطة به ارتباطاً وثيقاً . فالشعر الفلسطينى ـ جدلاً مع خصوصية واقعه نشأة وصيرورة ـ قد صار رافداً هاما فى شعرنا المعاصر . اتسم بعدة سمات مضمونية واسلوبية محددة . إذ أنه يرى أن الشعر لابد أن يفعل فى الناس . ومن ثم يحرص على تقوية علاقته بهم وتوثيقها . فيكتب بالتالى وعينه على ناتج هذه العلاقة بهم .

وإذا كانت علاقة الشاعر ـ الجماعة . تحتل مكاناً خاصاً لدى المبدع العربى الذى يعى دوره وموقعه . لأنه حريص على أن يكون عنصراً مؤثراً . فهى لدى الفلسطينى أكثر أهمية . إن الشاعر فى حالة عراك دائم مع أدوات فنه وطرائق تعبيره ؛ فهو ـ من جهة ـ يسعى لخلق هذا الواقع الذى يبدو للعين العابرة ركاماً مبددا متناثرا . وهو ـ من جهة أخرى ـ حريص على ألاّ يبدد فنه بين الناس فيصلهم ملغزاً غامضا ، فجزء من وعيه بنفسه وجماعته وما يحوط هذه الجماعة من مخاطر وما يجبهها من تحديات . يتحدد فى إدراك الواقع كبنى معقدة العلاقات متشابكة العناصر ؛ بنى لا تسلم نفسها للنظره العجلى . فلا تنصاع لأدوات الاختبار الناقصة . ومادام الواقع بهذا القدر من التعقد والتداخل . ومادامت أدوات كشفه لا ترقى إلى مستوى الغاية ، فليس للشاعر سوى اقتحام طريق صعب يقاتل فيه أداته .

ومن هنا يكتسب التجريب التقنى مشروعيته . فلا يضحى ولعاً بالإبهار أو سعياً إلى إشعال النار فى المعجم . بل يغدو توسلا لاقتناص الواقع فى تعقده . وبحثا عن أقصى درجة من درجات التنظم المعرفى .

وفى ديوان واحد وعشرين بحراً : يتضح هذا التحدى بشكل سافر ، لأن صاحبه ـ وهو يعانى الشعر منذ زمن طويل ـ يحاول أن يتلمس وسائله وأن ينميها وأن يجدد فيها .

وإذا كان تجريبه فى هذا الديوان يبدو جديداً مختلفاً ـ ليس منقطعا عن محاولات سابقة ، فإن الفارق فى تقنية القول بين «واحد وعشرون بحرا» وبين ما سبقه يماثل تماماً الفارق فى الدلالة .

فى هذه القصائد نتلمس عالم دحبور الإنسانى الحميم . ويخفت صوت الشاعر المحرض . أو الذى يجأر بالفجيعة . لتسود أشياؤه الصغيرة اللصيقة به وبشعبه . ويتبدى هذا الذى نقوله . إذا ما نظرنا إلى عناوين القصائد وقارنًا بينها وبين ديوان سابق . والقصائد ـ على التوالى ـ هى : **البيت . الأصدقاء . الرحلة . الجمعة . دوبيت . خولة . المعادلة . اللعبة . الفصح . ٣٣ . نهاريا . رومانتيك . تثنية . يسار . التفاحة . اللوز . القاطرة . الخبيث . حجز . الشمس** . وهى عناوين تشى ـ كما هو واضح ـ بالتصاق الشاعر بالجزئيات الدقيقة الناطقة بخصوصيته . وهى على النقيض من عناوين ديوان كديوانه الشهير «طائر الوحدات» (**الإفادة . جمل المحامل . صفحة من كتاب الأغوار . الحفر . نخلة عمّان . عينى ياعينى يا وطنى . العودة إلى كربلاء . أغنية عابرة للحزن ، وعرفنا كيف يضئ الماء . أجراس الليلاد . رسالة شخصية جداً . بيان الفقراء ، اللدليل . عرسان للمرأة الصعبة ، ولادة المرأة الصعبة . الولد الفلسطينى يدعو للكلمة التى حذفتها الرقابة . على الجوع أن يفتح الباب . طائر الوحدات . إن كان لحزنك أن يهوى**) . على أن احتفال الشاعر بإدارة الحوار بينه وبين ذاته . ومع زوجه . وابنه ومع الأصدقاء . والمدينة التى صارت وطناً ثانياً ، لا يضع الحوار خارج عالمه السابق . لقد ظلت همومه واحدة كفلسطينى شاعر . قد تتبدل نقطة النظر والرصد . ويتباين المنطق الداخلى الذى ينظم حركة علاقات القصيدة أو الديوان . لكن الدلالة المركزية التى تتحكم فى «الكل» واحدة .



فى ديواننا ـ كما فى دواوين الشاعر السابقة ـ ستجد الرؤية الواضحة التى تبدأ من تلظيه بلهب مأساة فلسطين . حتى تصل إلى المشاركة فى أحزان العالم وأتراحه . سنجده يعلن هذا الانتماء بوضوح وتعال فى الدواوين السابقة . وكأن الشعر يقف ـ فحسب ـ لدى الغناء الذى يشد من أزر المحارب . ويرثى الشهيد الذى يسقط حيث يسقط الرجال . بل إن هذا الفهم للشعر ودوره قد بدا فى أحيان كثيرة وكأنه مجرد تنفيس عن انفعال ما . يقوله الشاعر متخلصا من فورانه وتأججه . فيتلقاه المتلقى ليستل ما فى أعماقه من حقد وغضب .

ويختلف الأمر فى ديوان « واحد وعشرون بحراً » . فيخفت الصوت . لا لأن الانفعال شاحب أو طارئ . بل لأن الشاعر قد وضع يده على صيغة تنظم هذا الانفعال . وتدفعه إلى التبلور فالتراكم . وتضحى القصيدة عملا شاقاً للشاعر ومتلقيه . فالشاعر يبحث عن وسائل جديدة . لا تحيل عمله إلى صراخ . أو تبدده فى اللهاث خلف إشعال النار فى مفردات المعجم . ولكن تجعله شكلاً من الوعى الفاعل . ولا يقنع المتلقى بالزهو المتولد عن سب أعدائه الطبقيين أو السياسيين . ولا تقنع منه القصيدة بالقرأءة المتعجلة السطحية . بل تدفعه إلى القراءة الخلاقة التى تفض المغاليق وتضئ المعتم .

تبدهنا أول قصيدة فى الديوان بهذا التباين .

قالت رحابُ : أما كتبتَ قصيدة عنّا ؟
وكنا عائدَيْن من القصيدةِ ،
فالتستُ بدايةً ـ
هل غادر الشعراء من حلم سوى هذى البداية ؟
غايتى أن تصبح الكلمات أدفأ من نهار الصيفِ ،
والشَّفراتُ أرفق من مجسِّ الطيفِ ،
أن تصلَ القصيدةُ ،

[البيت / ٩]

فرحاب زوج الشاعر تسأله هل كتب قصيدة عنها أم لا ؟ وهى تستخدم فى سؤالها « نا » الدالة على الجمع ، رغم أنها واحدة ، ورغم أن الشاعر عائد من القصيدة ، إذ الشعر همه الأول وأداته .

قد نعثر على قصائد فى غير هذا الديوان عن رحاب ، مثل قصيدة ولادة المرأة الصعبة من « طائر الوحدات » . لكن هناك اختلافاً بين قصيدة ديواننا وقصيدة طائر الوحدات :

إنها ساعة الولادةْ
تتلوين وحدك الآن . والتجار فى قاعة السيادة
وجع الطَّلْقِ ـ
صرخة تثقب الليلَ .
نزيفٌ ـ

رأيتُ وجهك فى الماء ،
يجئ التجار بالجند ،
كان الماء مُستَبْعداً وكنتِ أمامى ،
وورائى ،
وكنتِ لىَ ـ
رأينا الصيرفىَّ العجوز يمحو ويختطّ بلاداً له

على ورق النقدِ ،
يلحُ النزيفُ والطَّلق يستفحلُ
كنّا معاً على الماء نمتدّ نخيلاً ،
وداهمَ النفطُ عقلَ البدوىّ
استباحنا الجندُ ،
هَوْناً ،
لا تهزّى إليك بالجذعِ فالنخلُ غريقٌ فى النفط ، .

[ولادة المرأة الصعبة / ٧٧]

وجلى أن الصورتين مختلفتان بقدر اختلاف الديوانين ؛ فعلى حين تبدو رحاب فى الديوان الأخير زوج شاعر تسعد حين يكتب الشاعر قصيدة عنها . تبدو فى « ولادة المرأة الصعبة » امرأة ـ رمزا . إنها امرأة صعبة تجاهد طلق الولادة : فعل الخصب والتجدد . بينما الصيرفى والتجار والجند يبغون قتلها . والمرأة فى شعر دحبور ـ وبعض شعراء حركة الشعر المعاصر ـ تبدو عنصراً تكوينياً مهماً . ونكتفى بالإشارة إلى دلالتها فى هذا الديوان :

رسمتُ فيا رسمتُ
أنى أحبكِ وُسْعَ المدى وضيقَ المخيَّمْ
غمغمت : لا ، وردمتِ المدى ، فغاض المخيم
وآن خيَّمتُ قالتْ عيناكِ : لا ، فتحيّرتُ برهةً ، وانتبهتُ :
لم احترفْكِ لأهزمْ
فلن أقول : وداعاً للبحر ، والبرُّ أسلمْ

[الفصح / ٣١]

أنفض كفّىَ من غبارى فتفتح البابَ أمىً
ـ ماالذى ما فعلتِ ؟
ـ لم أتزوَّجْ ،
ـ فإذنْ ليس بائع التحف الخمْس ملاذى ولا أسميه عمّى ؟
ـ أيها الهامشىُّ إنى بتولٌ ؟
ـ وأنا كيف جئتُ ؟
ـ هل جئت حقا ؟
أنت لا شىء ..

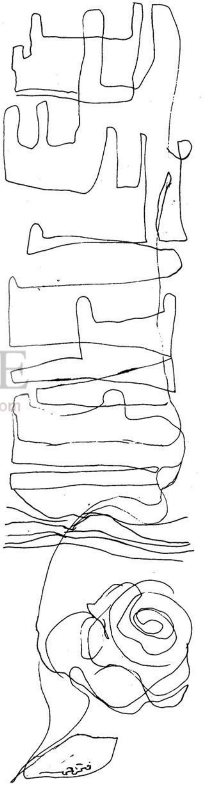
[اللوز / ٦٤]

ما كانت المرأةُ النارُ عمياء
بل أعجبَ الشركاء تصوُّرُ عينين مطفأتين ،
وأعجبها أنّ جرح الشهيد يضىء لها قلبَها
أهى مظلومةُ ؟ ليكنْ
فالحريق يفكُّ ظلامتَها ،
أهى مظلمةُ ؟ ليكُنْ ..
فضياء الشهيد ، إلى القلب ، من كل جارحة يتغلغلْ
والشهيد المسافر يسرع أو يتمهَّلْ
هو يضبط مقدار خطوتهِ ،
وهى تهبط أغوار قمَّتها
بينما الشركاءُ حديدُ مُحمىً ،
وسلسلة من حدودٍ ،
وسجنُ .

[المعادلة / ٢٤]

وحين نتقصى هذه المرأة تقصيا دلاليا ، فإنها تبدو حبيبة يحبها المحب باتساع المدى وضيق المخيم معاً . لكن هذا الحب يصل إلى درجة الاحتراف [لم أحترفك لأهزم] .

ويجئ البيت التالى ـ من أول المقطعين اللذين استشهدت بهما ـ ليضيف جديداً عن هذه العلاقة . فحبها هو البحر / الخطر . والفرار من هذا الحب نجاة من الماء إلى البر . أى أننا أمام علاقة خاصة ترتفع فيها المحبوبة إلى سُدَّة الرمز . فإذا نظرنا للأبيات المقتبسة من قصيدة اللوز ، وجدنا هذه المرأة أماً متهمة . تلتبس علاقتها بالابن . إنها علاقة اتهام من الطرفين . لكن هذه المرأة تتجلى فى صورة أخرى فى قصيدة المعادلة ؛ فهى نار ليست عمياء . لكن الأعداء يعجبهم تصورها . مطفأة العينين عاجزة عن الرؤية . هذه المرأة المرتبطة بجرح الشهيد وناره . والتى تبدو حبيبة وأما . هى فلسطين .



وترتبط المرأة فى شعر دحبور بعنصرين تكوينيين آخرين ، يتضافران معاً ليحددا ملمحاً أساسيا فى هذا الشعر . هذان العنصران هما الماء والنار . ومن خلال بعض النصوص نستطيع أن نحدد علاقتهما معا وعلاقة كل واحد ببنية القول الشعرى لدحبور :

أين الماء المغدور الدفينْ ؟
هنا الوردة مُلقاةٌ ،
هنا لا رقصَ فالوِسى مَواتُ .
وجلْد السراب تشقِّقه عودة الحَرِّ . هل فى القبر ماء فندخلُ القبْرَ ؟ لعل الموتَ بئر . أو لعلّ بذرة الدمع تنِى بالغرض
البحر ملح بلا مياهٍ ، وجزْرٌ بلا تناهٍ . والهواء دمٌ . والفضاء القَرص .
هل أنملة صغيرة ترتفعُ ؟
هل يقول الشهودُ شيئاً عن المخوف ؟ غريم الماء منذ العط
الأول ؟ هذى غيمة من دماء الشهود والأبرياء تسألُ : هل فى الكتمان مُتَّسعٌ ؟
والطائر فى سقف الصحراء قرَّ بالماء لكنْ من يعلنُ الماء ؟
من يمشى على دمه حتى يردِّد خلفه عطشى السنينْ
آمينْ ؟
[الماء :]

فى هذه القصيدة التى تحمل عنوان الماء ، نلاحظ أن الماء يتجاوز الماء بمعناه المتعارف عليه ، فهو ـ أولا ـ مغدورٌ به ، دفين ، يشكل غيابه موتاً للورد وللرقص . وهو ـ ثانيا ـ مطلوب من الظُّماء ، بشدة تصل إلى درجة اقتحام القبر بحثاً عنه . وهو ـ ثالثا ـ يختلط فى القصيدة بدماء الشهود والأبرياء . وهو ـ رابعاً ـ بعيدٌ ، ومبهظ ، لا يسلم نفسه إلا لمن يمشى على دمه . ومن الواضح هنا أن النص يقدم لنا الماء كعنصر تكوينى دال على شئ بعيد ، غال ومشتهى ، مبهظ ومكلف ؛ لنقل إنه الخلاص . وهو مرتبط بعنصر آخر دال هو النار :

لو أتيْنا بأرضٍ من النار ،
محمولةٍ فوق سرج من النار ،
ثم سكبْنا ، على رأسها ، «خوذة» من رياحٍ وثلجٍ ،
لماذا تظنُّ ؟
لو أضفنا إلى الحرب أن الحريق طريقٌ ؟
وأن المسافر نحنُ ،
لماذا تظنُّ ؟

قالت النارُ : نشوى الثلوج ،
ونُضمرُ بْرداً لنا وسلاماً ،
فقد آن ، للأرض أن تترجَّلْ .
[المعادلة ٢٣]

ومن السهل أن نلاحظ هنا عدة علاقات . فالأرض من نار ، وهى محمولة فوق سرج من النار ، وهى فى علاقة تضاد مع الرياح والثلج . ثم يأتى البيت «لو أضفنا إلى الحرب أن الحريق طريقٌ» ليؤكد لنا أن الأرض من نار ولابد لنا ـ ويقصد الشاعر نفسه وجماعته ـ من ولوج طريق النار . وهنا لابد أن نلاحظ أن النار تتضاد مع الثلوج ، بل تدخل معها معركة لكى تترجل الأرض .

النار ـ إذن ـ فى علاقة ضدية مع الماء الذى رأينا أنه عنصر تكوينى مهم ، يريد به الشاعر الخلاص . فإذا قرأنا أحد نصوص ديوان دحبور ، وهو قصيدة «الخبيث» ، تأكد لنا أنّ الماء والنار رمزان دالان .

ـ ٢ ـ

يتوسل دحبور إلى تنظيم معرفته بواقعه بعديد من طرائق التعبير الشعرى ، محاولاً أن يواجه التحدى الذى أشرنا إليه سلفاً ، أعنى تعقد الواقع من جهة ، وتأبى اللغة من ناحية ثانية . وفى ديوان «واحد وعشرون بحراً» جملة من الظواهر الأسلوبية التى تستحق وقفة .

يلفتنا عنوان الديوان إلى جهد الشاعر العروضى الذى قدم إحدى وعشرين قصيدة فى واحد وعشرين بحراً ، محاولا اختبار الإمكانيات الموسيقية لهذه البحور ، ومدى قدرتها على احتواء واقع معقد خصب ، بعد أن شاع لدى بعض النقاد والشعراء أن حركة الشعر المعاصر تنحصر كل جهودها فى استخدام البحور الصافية ، أى التى يتألف شطراها من تكرار تفعيلة واحدة ست مرات ؛ وهى بحور [الكامل وشطره (متفاعلن متفاعلن متفاعلن) والرمل وشطره (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) ، والهزج وشطره (مفاعيلن مفاعيلن) والرجز وشطره (مستفعلن مستفعلن مستفعلن) ، والمتقارب وشطره (فعولن فعولن فعولن) والمتدارك وشطره (فاعلن فاعلن فاعلن)] . بل إن البعض يرفض استخدام البحور الأخرى ويعد استخدامها عيباً[٢] .

ويقوم دحبور بمحاولة دحض هذه المقولة الشائعة ، فيراوح من قصيدة إلى أخرى بين البحور الصافية وغيرها من بحور العروض العربى . يقول فى قصيدة «المعادلة» من المتدارك (فاعلن فاعلن فاعلن) :

لو أتيْنا بأرض من النار ،
محمولةٍ فوق سرج من النار ،
لمَّ سكبنا ، على رأسها ، خوذةً من رياح وثلجٍ ،
لماذا تظن ؟
لو أضفنا إلى الحرب أن الحريق طريقُ ،
وأنَّ المسافرَ نحنُ؟
لماذا تظنُّ
قالت النارُ : نشوى الثلوج
وتضمر بْرداً لنا وسلاماً ،

فقد آنَ للأرض أن ترحل

[المعادلة / ٢٣]

ويقول ـ من بحر الهزج . (مفاعيلن مفاعيلن) ـ فى قصيدة نهاريا / ٣٦)

بأربعةٍ يندّى البحر يابسةَ الحدادِ
بأربعة ينادى :
سلاماً أيها البَرُّ الذى يجرُّه الأسر الطويلُ
قتالاً أيها البر المعاد
ترجل عن جنازته القتيلُ
وعاد ، له بكلٍّ يد يدان .

ويقول من وزن الدوبيت[٣]

للريشة أن تطير أو تحترقا
للدمعة أن تغور أو تنزلقا
لكن لوقت ساعتى أن يثقا
بالنبض ،
فساعدى قياسُ الزمن

[دوبيت / ١٨]

ويكتب قصيدة بعنوان «يسار» وزنها أقرب إلى فاعلن مفاعلتن :

تفدح النهار يد
فالفصول تحتشد
والندى يعلّمنى
كيف يفرح الجسدُ
والصغير يسرقنى
من دمى ، ويبتعدُ
بالعيد مولده
هل يُعيّدُ الأبد ؟
ماوَعَدتُهُ أبداً ؟
وهو كله يعدُ
.. مرّةَ أضعتُ له
لعبتين ـ أعتقدُ

وإذا كان تجريب دحبور الإيقاعى ينجح فى معض القصائد مثل قصيدة **نهاريا** (من «الهزج») بما يبدو فيها من استخدام إمكانيات البحر المناسبة للقول الشعري المتسم بكثرة استخدام أدوات النداء ـ (سلاماً أيها البر .. قتالاً أيها البر، يا بلادى) ـ والسرد الواقع فى زمن الماضى ـ (تأجل . زاد أحاب . اصطفى . انفتح . انتشل ... الخ) ، وهو ما يمكن قوله أيضاً عن قصيدة المعادلة من المتدارك (فاعلن فاعلن ..) . فإن هذا التجريب يبدو فى قصيدة «**يسار**» مقيداً له ، عائقاً فى خلق علاقات لغوية جديدة . ولنتأمل ذلك التماثل فى علاقات القصيدة اللغوية فى (تفتح النهارَ يد الفصول تحتشد / الندى يعلمنى / الصغير يسرقنى) ـ ولنتأمل القافية القلقة فى (مرة أضعت له لعبتين أعتقدُ) .

ولا تقف محاولات دحبور التشكيلية عند حد استخدام بحور شاع أنها غير صالحة للشعر المعاصر ، بل يصل إلى استخدام وسائل أخرى ؛ فهو مثلاً يكتب قصيدة بعنوان **٣٣** :

٣٣
اكتمال حَبِّ المسبحةْ
سنواتِ المسيح بين المذود والخشبةْ
المسافةُ بين البلد والبلدِ
أو حصيلة ٣ ضرب ١١

وليس دحبور أول من يقوم بمحاولة استخدام الأرقام ، فلقد سبقه سعدى يوسف إليها من قبل . بيد أن استخدام سعدى يبدو غير مفتعل ، أى غير منفصل عن بنية القصيدة ؛ فدحبور يكتب قصيدة عن الرقم [٣٣] ، مستقصيا له ؛ فهو : أكتمال عدد حبات المسبحة ، وهو عمر المسيح ، وهو حصيلة ضرب رقمين .. الخ ، فى حين يستخدمه سعدى على نحو آخر مخالف ، يبدو ضروريا ليؤكد الحس المكانى ، من مثل :

١٠ شارع لاموز سيِّيه
الجزائر
فندق رطبُ الباب ...
دق الجرسُ

[كابوس /١٧٣]
من الأعمال الكاملة ٤

أنت فى عامك الـ ١٦
سوف تغدين أُمّاً
سوف تغدين أماً ودودا
سوف تغدين أطفالك الشاحبين

[قصيدة تركيبة / ص ٢٢٤]

ولقد نجح الشاعر فى استخدام وسائل أخرى تثير حاسة البصر لدى المتلق . ومن الضرورى أن أشير إلى سبق سعدى يوسف أيضاً[٦]

وكلاهما ـ على أى حال ـ متأثر بصيحة الشعر المجسّم concrete poetry التى ترجمت بعض قصائدها إلى العربية .

فى هذه الوسائل . **يقول دحبور** :

يجئ السواد من قلب مهزوم ،
فهل جاءت الحروب لنهزَمْ ؟
أم سمعنا بالحرب ... والله أعلم ؟

خبـأت فى صـوف الخـروف
لحمـاً طريـاً للوليمـة
ورأ يتتلِيـلَ أتـى الضيـوف
ذئبـاً .
وتـلك هـى الهزيـمة

[اللوز / ٦٥]

إن هذا المربع الذى يخالف ما سبقه إيقاعاً وقافية يحاول تقديم صوت خلفى يطرح أسباب الهزيمة بعد أن طرح الهزيمة نفسها .

وتمسكتُ بالقصيدة ،
فاستلّت سكاكينها وقصبت القلبَ ،
طُمأنينةُ وشِعْرٌ ؟
محطات وشِعْرٌ ؟
لا يهدأ البال فى الشعر فجرب سِواه ،

فى هذا المجال يقول السرى الرفّاء :
والشعر كالريح ، إنْ مرّتْ على زَهَرٍ
تزكو ، وتخبث إن مرت على الجِيَفِ

[اللوز / ٦٥ ، ٦٦]

وليس استخدام بيت السرى الرّفاء ، ووضعه داخل مستطيل ، محض زينة شكلية ، بل وسيلة يحاول الشاعر بها أن يقدم صوتاً آخر بتنويع موسيق آخر .

إن الشاعر يحاول استحضار الحاضر المعاش بكل ثقله ووطأته ، وتداخل علاقاته ، لكنه لا يستطيع ذلك دون استحضار الماضى . وليس معنى هذا أن الشاعر سجين ذكرى تعذبه وتلجم سيره ؛ فالأمر ـ فى حقيقته ـ أن الماضى يتجادل مع الحاضر ، فتتبدى ظلال هذا الماضى وإسهامه فى صياغة الحاضر وتحديد قسماته . ولذلك تحدث حركة المراوحة بين وصف الماضى وسرده وتوصيف الحاضر والتوغل فيه :

هل الولد المتلبك ..
هذا الذى مرّ قبل ثوان ، أنا ؟
لعلى أنا :
وماذا إذا كنت ؟
يا حمص أنت المدينة
أما أنا فالسفينة لم تستشرنى
وأوغلتُ فى البحر ،
كنتُ على حجرٍ أسودٍ أتصبى مُسودة الحلُم الطفلِ
واليوم ؟
هل تعرفين عن الطفل شيئاً سوى الشّعر ؟

ص ٤٢ ، ٤٣

وفى هذا النموذج ـ الذى اختير عشوائياً ـ نلحظ هذه المراوحة بين الفعلين . ولكننا نستطيع أن نرصد

حركتين أساسيتين هما : حركة المنولوج (النجوى) حيث يسود الاستفهام وحديث النفس ، وغلبة الفعل الماضى (هل الولدُ الذى مر قبل ثوان أنا ؟ لعلىّ أنا ؟ وماذا إذا كنت ؟) ؛ وحركة الديالوج (الحوار) حيث يتوجه الشاعر بالخطاب إلى مدينته . فى الحركة الأولى يوجد فعلان ماضيان هما «مر» و «كنت» . أى أن الفعلين الأساسيين يقعان فى الماضى ، على حين نجد فى حركة الديالوج تراوحاً بين الماضى والمضارع «تستشرنى» «أتصبى» «تعرفين» ، «أوغلت» ، «كنت» .

هذا الجدل بين الماضى والحاضر ، يخلق حلماً بالمستقبل ، وتحريضاً عليه ، فتجئ أفعال الأمر محرضة . دافعة إلى مقاومة الماضى والحاضر وتجاوزهما :

إنهم لم يصلوا روحك
فاعبر
إنهم روُحك .
فاعبر
إنهم أضعف مما ...
فترَيثْ ... إن نصفَ الكون عندكْ .
[**القاطرة** / ص ٧٤]

وإذا جئنا إلى خصيصة أسلوبية مثل الاستفهام ، نجد أن الشاعر ينوع فى صيغها ودلالاتها ويكثر من استخدامها بشكل لافت . ولنتذكر ـ أولاً ـ أن شطراً هاماً من المعرفة يكمن فى القدرة على التساؤل . فالسؤال تناقض ورفض لثبات الأشياء ، وكشف عما تنطوى عليه من مفارقة لا تتضح إلا بالسؤال . ولنتذكر ـ ثانياً ـ أن التساؤل فى أرفع أشكاله محاولة صياغة جديدة لمعرفة متناثرة مبددة عن العالم والأشياء . فى هذا الإطار لا يصبح محض جهل بالأشياء أو تخبط فى تبين علاقاتها بقدر ما يضحى تجاوزاً لإجابة قديمة سهلة . تكمن قوتها فى تلفعها بثوب من القداسة الهشة .

ولسوف نلاحظ أن الاستفهام فى مجموعة دحبور الشعرية الأخيرة ، ينقلنا من حالة الهدوء والاطمئنان إلى حالة الإثارة وتفجر الشك فى تماسك الأشياء .! ويسود الاستفهام حين نكون بصدد صوتين يتحاوران . فى قصيدة (**خولة**) ، يسأل الصوت الأول (ماذا شاهدت من العجب حتى حرضت علىّ أبى) ، فيرد الصوت الثانى قائلا : (لا شئ سوى قلب ملآن وصحون فارغة) . ويبدو هذا الحوار روائياً إلى حد كبير ؛ فثمة سؤال وجواب ، ويقترب السؤال والجواب من لغة الحياة . بيد أن هذا الضرب من التساؤل قد يرتفع إلى مستوى أرق ، فيضحى توسلاً لصياغة أحد أشكال الصورة لدى دحبور : (ماذا خلف الأرض الوعرة غيرَ المقتول بلا سبب ؟) . إن الصوت المتسائل ـ وهو ذات الصوت الأول ـ لا يطلب إجابة ، لأن سؤاله يتضمنها (غير المقتول بلا سبب) لكنه ينتظر شيئاً آخر ، فيرد الصوت الثانى مختزلاً تجربة عريضة : (للقاتل موت من ذهب ولنا البستان) فيعطينا بذلك هذا التضاد الحاد : القاتل / المقتول ؛ موت من ذهب / بستان . مفجراً فينا ما اختزنته الذاكرة من دلالة الذهب (الثراء ، الربا ، الاتجار ، نهب البورجوازيات المتروبولات للأرض الجديدة البكر) ودلالة البستان (الخضرة ، اليناعة ، نكهة الثمر .. الخ) .

ويمكن أن نعثر على استخدام آخر للتساؤل ، وهو استخدام حوارى أيضا . فإذا كان الديالوج السابق يدور بين صوتين يتحاوران فإنه هنا يدور بين أنا الشاعر ، وصوت آخر هو المدينة :

لماذا تُنزعُ الأظفارُ ؟
ماذا يفعل المسمار فى اللحم الطرى ؟
هل المقص لخدمة الصحفى أم تتمرد الأفكار ؟
لو قبض السعاة على النهار الأرجوانى المبشر ـ
هل سينقرضُ النهار ؟
[نهاريا ٣٨]

ومن الواضح أن الشاعر لا يقدم ديالوجاً بالمعنى السالف ، ولكنه يعمد إلى الإمكانيات الكامنة فى اللغة ، ليفجرها من خلال التساؤل المبطن بالسخرية المرة ، السخرية التى تنضح برفض ما فى الواقع من مفارقة ؛ فى مقابل أدوات التعذيب توجد الأظفار ، وفى مقابل المسمار يوجد اللحم الطرى ، وفى مقابل المقص توجد الأفكار المتمردة . وتصل المفارقة إلى ذروتها حين يصبح النهار صيداً للسعاة . بيد أن جملة الشاعر تشى بالإجابة (**فهل سينقرض النهار**) . إن الاستفهام بديل للإجابة ، لكنها إجابة شاعر . ويحاول دحبور ـ لكى يجعل من شعره فعلاً ثورياً ـ أن يصل عبر لغة بسيطة إلى متلقيه ، ولكن هناك تناقضاً ضخماً يعترضه ؛ إنه تناقض بين غموض الواقع وتداخله وتعقده والبساطة المشتهاة . فلا يجد بُدا من دخول معركة قاسية مع أداته ، وهذا ما يجعل لأكثر تساؤلاته إجابة موحية متعددة السطوح ، وهذا ما يجعله فى خصام مع أداة كالتشبيه ، وفى وفاق مع الاستعارة ؛ لأن «التشبيه يفيد الغيرية ولا يفيد العينية ، بمعنى أن طرفى التشبيه ـ وإن تعددت صفاتهما المشتركة ـ لا تتداخل معالمها ولا يتوحد أى منهما أو يتفاعل مع الآخر ، بل يظل هذا غير ذاك ومتمايزا عنه»[7] . وذلك على العكس من الاستعارة التى يتم التأثر والتأثير بين طرفيها فيتخلق معنى جديد ينجم عن العلاقة بينهما . وتنتمى صور ديوان «واحد وعشرون بحراً» ـ فى أغلبها ـ إلى الاستعارة لا التشبيه . ومن النادر أن نعثر على أداة تشبيه مثل الكاف أو كأن . وترتبط الصورة لدى دحبور بعالمه الخاص كشاعر فلسطينى يرزح تحت عبء هموم خاصة : (وكنا عائدين من القصيدة) و (عشبة خضراء فى قلب الصغير تريد ماء الأم) و (ساعدى قياس الزمن) .

وليست الصورة توضيحاً لمعنى فحسب ، بل هى معطى حسى ، يرتبط بالشاعر الفرد والجماعة . وهذا يعنى أن بنية الصورة لا تنفصل عن فاعليتها بالنسبة للشاعر والمتلقى معا ، ولا يمكن ـ بحال ـ فصل الأخيرة عن الواقع التاريخى والاجتماعى للجماعة :

رسمت فما رسمتُ
أنى أحبكَ وُسْعَ المدى وضيق المخيم
غمغمت : لا ، وردمت المدى ففاض المخيم

وإذا تأملنا ـ قليلاً ـ فى العلاقات اللغوية السابقة تكشف الحب مرادفاً للعذاب والمتعة معا . لكن هذا الحب خاص برجل ما ، وامرأة ما ، فى زمن محدد ؛ أعنى أن الكلمات تضفى على الرجل والمرأة هوية محددة تؤكدها ، لفظة المخيم المثقلة بتاريخيتها وتضادها ـ فى نفس الوقت ـ مع «المدى» ، مما يعطى الصورة خصوصيتها وتفردها .

لقد حاولت أن أقرأ ديوان «واحد وعشرون بحراً» باعتباره مجموعة من النصوص التى تمثل ـ مع دواوين الشاعر السابقة ـ بنية شعره ، محاولا تبين العلاقة بين تجريبه التقنى وبين همومه من أجل خلق تجربة متميزة ، تستطيع أن ترتفع إلى مستوى التحدى التاريخى الذى يحمله العربى الذى يعى تحولات واقعه وهموم مجتمعه . وأحسب أن هذا الوعى يضع الشاعر ـ باعتباره مثقفاً عضوياً ـ فى وجه عواصف الفعل والثبات ، والسكون والحركة .

هوامش

(١) واحد وعشرون بحراً . دار العودة . بيروت ١٩٨٠

(٢) راجع نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر . دار العلم للملايين . بيروت الطبعة الخامسة / ١٩٧٨

(٣) يعرف مجدى وهبة فى معجم مصطلحات الأدب الدوبيت . بأنه أحد الفنون السبعة فى الأدب العربى . وهو شعر مستعار وزنه من الفارسية . ويتكون اسمه من كلمة (دو) بمعنى اثنين و (بيت) عربية . وكل بيتين فى القصيدة متفقان فى الوزن والقافية ويكونان وحدة مستقلة) ص ١١٨ / معجم مصطلحات الأدب . مكتبة لبنان بيروت .

(٤) سعدى يوسف . الأعمال الشعرية (١٩٥٢ ـ ١٩٧٧) دار الفارابى بيروت

(٥) نفس المصدر .

(٦) نفسه وقارن بقصائد سعدى «منزل المسرات» ص ١١٢ و «البستانى» ص ٥١ ، «العمل اليومى» ص ١٩٢ .

(٧) جابر عصفور : الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى . الطبعة الأولى . دار الثقافة القاهرة ١٩٧٤ ص ٢١٠

مملكة السنبلة

عبد الوهاب البياتى

تقديم

عبد الفتاح الديدى

تختلف الألفاظ من حيث صورها ، فكل لفظة لها صورة هى الخبر فى الجملة الإسمية كما كان يقول سقراط . ولهذا يكفى أن يتغير الخبر لتأخذ الألفاظ شكلا جديدا فى كل مرة مع كل خبر . ويمكنك أن تجرب هذه التجربة إذا جلست فى مكان عام وتوافد عليك أناس من حرف وطبائع مختلفة وكرروا أمامك الألفاظ فى سياق يختلف باختلاف هؤلاء الناس ، فستجد رنينا مختلفا لأصواتهم . وشكلا خاصا بكل لفظة يعاودون الإشارة إليها . وتنقبض نفسك وتتضح حسب وقع السياق اللفظى فى نفسك . وتتغير الألفاظ وفقا لإطارها . ومن ثم تصبح الألفاظ حمق أو شريفة . ذليلة أو شامخة . صادقة أو محرفة . سقيمة أو ذات عافية .

ويتداول شاعرنا عبد الوهاب البياتى هذا المعنى منذ أول قصيدة فى ديوانه «مملكة السنبلة» الذى صدر عام ١٩٧٩ ، فهو يشعر شعورًا جارفا بأن الشعر وهو صناعة الألفاظ وحرفة إبداع الصور اللفظية وأشكال الكلمات يضع السياق جنبا إلى جنب مع مصير الإنسان . وقصيدته الأولى عن «النور يأتى من غرناطة» تلح فى تأكيد أن ما يبقى من الرجال يهدمه أو يبنيه الشعراء . ويحكم الهدم والبناء قانون . وهذا هو معنى غرناطة فى سريرة الشاعر عبد الوهاب البياتى حين يقول :

«رجل فى سفر . يترنح وهو يتوج امرأة بضفائرها . ويعانقها ويقول لها يا ضوء الحب ويا لغة يستولد منها وبها ولها . هذا الطفل المتكرر كى يولد فى قطرات المطر المتساقط فوق الصحراء العربية . لكن الريح الشرقية . تلوى عنق الطفل وتذرو السحب البيضاء هباء . ويظل الرجل الطفل سنينا فى سفر . ما يبقى يهدمه أو يبنيه الشعراء . ويقول لها من منا الخاسر فى لعبة هذا الحب الهدام ؟

ولماذا يسكننى هذان الضدان ؟
لن يبنى بيتا . من لا بيت له الآن .

لكن المرأة تبكى غربتها فى منفى لغة الرمز . تخون ويسقط تاج الذهب المضفور على قدميها . صوت كمان يعزف فى الليل عليه مئات العشاق . يلاحقنى . أتوقف عند الوتر المرتجف المقطوع . لكن الموسيقى تجرفنى . أصرخ عند الذروة : من منا . غرناطة . خان وباع عذاب الشعراء . وسنابل قمح الفقراء ؟ من منا مات على الأسوار ؟ »

والألفاظ تتوالى وتتتابع عند شاعرنا فى سياق يتغير . فينبوع الحركة فى هذا السياق هو الوعى أحيانا . وهو اللاوعى أحيانا أخرى . حتى يستوحى رموزه النمطية الأولية من أعماق الباطن فى عقل الإنسان التاريخى أو من مشارف الظاهر الحاضر أمام الحياة والناس والأشياء . وبين الوعى واللاوعى يكتب قصيدته الثانية «إلى سلفادور دالى» . أحد المصورين السيرياليين الكبار فى وقتنا الحالى فيقول :

«مملكة السنبلة . الآن . أراها فى كتب الشعراء الفاشية وفى موسوعات البوليس السرى . تعرى . تنهب . يعدم فيها الشعراء وينفى عنها الحكماء ...

شعرور متشاعر .
يطلق فى الفجر النار على شاعر .
ونويقد

مأجور وعميل للبوليس السرى . رخيص . فى ذيل غراب . يشرب نخب شويعر ...

نار الشعر تهاجر .
ويموت الشاعر ...
مملكة السنبلة . الآن أراها تنهض بعد الموت .
يتحرك فى داخلها شعب كخلية نحل .
تنهض (جورنيكا) من تحت الأنقاض . تصفى ميراث القتل ...
يأتى عصر يوضع فيه الشعراء الفاشيون
فى أقفاص ويطاف بهم فى السوق
وينادى بقواف الكذب الموزون عليهم ويجر المرفوع .
تسقط فوق كتاب البحر المفتوح
قطرة نور » .

ويمضى شاعرنا فى أحاسيسه على حافة الأفكار الصوفية لينشد أغانيه على أنغام الكلمات التى تتغير صورها بتغير السياق . ومرة يتحدث عن عذابات فريد الدين العطار ويبدل مقولة الحلاج ويجعلها : ما فى الجبة إلا الإنسان . ومرة يناجى شباب السهروردى المقتول فيحدد الممنوعات ومنها الكلمات : ممنوع أفلاطون وأرسطو والمتنبى وجلال الدين فى هذا الحجر الملعون . ومرة ثالثة يخاطب الحب باسم جلال الدين الرومى على طريقته . فيتساءل لماذا لا تحرقه النار وفى أحشائه نار لا تخبو .

وهذه النار كما يقول شاعرنا فى موقع آخر هى الشعر . فالقصيدة الخامسة من الديوان هى دم الشاعر ، وتبدأ بهذه الكلمات :

«صوت الشاعر فوق نحيب الكورس يعلو . منفردا . منحازا ضد الموت وضد تعاسات البشر الفانين . بنار سعادته السوداء يجوب العالم . منفيا يتطهر . لا اسم له . وله كل الأسماء . بقانون أزلى يتحول . يقتل هذى الوحشة يقضى بالشعر عليها . كم هو شرير أن يسكنك الشعر ـ إلهى . بين يديك أنا قوس . فاكسرنى ! ومحب محبوب . فاهجرنى ! كم هو شرير هذا الحب القاسى لا اسم له . وله كل الأسماء . فتيا كالريح على أبواب المدن المسحورة يأتى أو لا يأتى . كرماد حريق يتوهج فى قلب الشاعر منطفئا أو مشتعلا . يولد مبتورا أو مكتملا . ينمو فى أدغال النفس الوحشية طفلا . يحبو فى أصقاع النور . ليشعل نار الإبداع .

كم هو شرير أن يسكنك الشعر ويعلو صوتك فوق نحيب الكورس . منفردا . يأخذ بالألباب .

ينخر سوس الكلمات
الكتب الصفراء
فعلام الضجة فى سوق الوراقين . علام يزايد هذا الوزان ؟
وزنتك . يا وزان الشعر . فكنت خفيفا فى الميزان ...
بدم الشاعر . هذا الحب القاسى . يكتب تاريخ الروح . »

ويعاود شاعرنا تحليل دور اللغة الشعرية فى قصيدته السابعة عن «تأملات فى الوجه الآخر للحب» . فاللغة هى الوسيلة التى يتطلع بها الشاعر إلى مزاوجة اللفظ والمعنى . وخلق الأبعاد الجديدة نتيجة هذا التزاوج . وتتوالد الكلمات وهى تتوالى فى صورة أفعال تومض . وألفاظ تضئ . وأسماء تشتعل . وحروف تضم وتفرق ، وتفصل وتتسامى . فى معركة الوجود من أجل المشاركة فى خلق كيان للإنسان . ولا تقوم للإنسان قومة بدون الأشعار وصناعة الكلمات كأداة لتحقيق التغيير . واستبعاد الخرافة واللا معقول . وتجسيد الطاقات . وبحكم استخدام الشاعر للكلمات يصبح إرهابيا يعارض الإرهاب ، فمن فرط غنى الكلمات يتحكم الشاعر بالإنسان وبالأرض المجنونة وهى تدور . ولكنه يسقط أحيانا إذا استخدم الطبل الأجوف واللفظ الفارغ فى فخ خديعة أهواء الليل . ويصبح بوقا فى ركب السلطان . ومن فرط غنى الكلمات :

«أطلق . من خلف المتراس . عليك النار .
يا طاووس المجتمع المتسلق . يا قاذورة عار .
أنسف ذاكرة الإنسان العربى المستلب المأخوذ ...
أنسف ذاكرة الشعراء المأجورين وذاكرة القراء المخدوعين ...
أرمى قنبلة فى قاعات لصوص الشعر ...

لن يغشانى بعد اليوم نعاس أو نوم أو ينزع عنى أحد هذا الإكليل الشوكى . صليبى وأنا فوق لصوص الشعر المأجورين ... »

ومن فرط رنين الكلمات الأجوف يصبح الشاعر واحدا من المخذولين أصحاب الأطماع القديمة . الذين داستهم حماقاتهم عند التطلع إلى أكاليل الغاربين أمجاد زائفة . ورغبات تائهة حائرة . لم تتحقق . فأورثت أصحابها ميلا كاذبا إلى الاستعلاء والاعتداء على شرف الإنسان . والمخذولون بهذا أخطر من الخاسرين . ويقول عبد الوهاب البياتى :

«لغتى تخرج من معطف أبطال البشر الفانين .
تسكنها صيحات سكارى ومجانين ،
ولدوا من أوجاع العصر الذرى وطوفان حروب التحرير .
جنُّوا فى أقبية التعذيب ...
اللغة الفعل النار النور .
تعلن ميلاد الإنسان الشاعر فى كوكبنا المهجور .
فليستيقظ صنّاع الكلمات !
ومغنو الثورات .
الثورة شعر . والشاعر إرهابى ضد اللا معنى واللا معقول ...
الشاعر إرهابى ضاق به التعبير ...
سيدتى لم تؤمن . حتى الآن . بأن الأرض تدور وبأنا ذرات . لا تغنى . سابحة فى النور .
نتعانق تحت نجوم الليل وفى ضوء الشمس نموت نترك ما تتركه الثورات المغدورة من نار وبذور .

فى رحم الأرض المحروث ... العالم : ساحة إرهاب للشعر . ومنزل حب للشاعر فى القرن العشرين » .

ولا يفتأ شاعرنا يردد إحساسه بالتجربة ... تجربة نار الشعر ونار الحب .. فى إطار نقطة النور الأسود . فيسرد إحساسه بالوحدة . وشعوره بالعزلة عن حبيبه الغائب . ونار الحب هنا تخلو من السذاجة وتواجهها أحاسيس الشاعر فى أعماق الخلق وفى جوهر الحياة ويعلن الشاعر فى قصيدته «سأبوح بحبك للريح وللأشجار» ... يعلن شاعرنا بأن باطنه يمور بالحب والألم . ويستعين باللفظ المناسب لوصف إحساسه إزاء العواصف والأعاصير التى يبتعثها الحب بنيرانه .. نيران الخلق . ونيران الخلق فى الحب من قبيل نيران الإبداع فى الشعر . ولا ينبثق الشعر إلا من أوار الحب . ويصف الشاعر نفسه قابعا فى حجرته وحيدا وقد هاجمته المشاعر بعنف :

«تقبع فى غرفتك الآن وحيدا . تنهال التذكارات . فها هى ذى الدنيا : جسد امرأة تتأوه تحتك . مغمضة عينيها . يسقط ثلج أسود فوق الخدين . فتبكى فى صمت . فسنابل قمح الجسد العارى . تكسرها ريح مغيب . يتوغل فى مدن لم تولد . من أى مدار شمسى تهبط فوق الأرض : العربات الذهبية حاملة للجسد المنفىّ . بذور الإبداع ونار الخلق الأولى ؟ من أى السنوات الضوئية . يأتى هذا الضيف الحجرى بسلة أثمار الصيف فتبكى فى صمت ؟ من أى نهار ينبثق الفرح الباكى ويموت . ليترك فوق الأوراق نجوما وعصافير ؟

وإلى أين تسير ؟
هذى الدنيا بعباءتها فى الريح ؟ ...
ها أنت تشد الأوتار وتبكى فى أعقاب طقوس الإخصاب .
لبذور الخلق الأولى . تحت رماد الأحقاب .
عاصفة تقتلع الأبواب .
تلق بخريطة هذى الدنيا فوق الأرض وتطفئ ضوء المصباح .
ها أنت تواجه نفسك فى المرآة -
بقميصك نار تشتعل الآن ...
يموت الشاعر منفيا أو منتحرا أو مجنونا أو عبدا أو خداما فى هذى البقع السوداء وفى تلك الأقفاص الذهبية » .

والشعر والحب والنار تشكل الثالوث المسيطر على أحاسيس شاعرنا فى غربته وفى ضياعه فوق أرض العالم ومحيطاته وبحاره . وهو لا يهتدى إلا باسم عشيقته عائشة ، وهى قناع من أقنعته القديمة الجديدة . ويحرص على ألا يغنى إلا من خلال كلمات مفعمة بكل معانى الصدق والولاء لهؤلاء ولهذه . فالشعر هو خط مساره الرئيسى فى مملكة السنبلة . والشعر نفسه هو السنبلة ، وهو الألم والعناء ، ولا شئ يشقيه مثل قصيدة تجرى بألفاظ دون مدلول سوى مدلول خيانة الشعر . وهو يقولها صريحة :

«أتبرأ من شعر يزنى باسم الشعر ، ويعلن إفلاس الإنسان» ويأتى هذا المعنى فى قصيدته الحادية عشرة عن **«حجر التحول»** . ويكبر الشعر ويضخم بين أصابعه هنا قبل انتهاء الديوان كأنه يسر إلى قارئه بأسرار الألفاظ على طريقته فى فهم السياق وتحوير المعانى . فما كلماته – كما يقول – سوى صلوات تصعد من بئر شقاء ، وفم ينطق باسم جميع المغلوبين . والمغلوبون ليسوا هم المخذولين . فالمخذول إنسان نافق وداور من أجل مصلحة يقضيها ، فلما عجز عن قضائها انصرف إلى غيرها من الأعمال التى يبرهن بها لنفسه أنه العزيز المقتدر ، كأسوأ ما يكون التكبر والعناء والتضحية بمصالح العباد . المخذول طامع فشل فراح يفتك بكل شئ . ويخرب كل شئ . أما المغلوب فإنسان طموح . يريد العدالة ، وينشد حرية التعبير من خلال الشعراء حتى يحقق أمل الإنسان فى الإنسان . وهو لا يفشل لأنه منذ البداية لا مطمع له سوى أن يعم الخير الجميع .

«فالشعر هو العصيان .
والفرح المكتوب عليه بأن يشقى فى كل الأزمان ...
وعلى الشاعر أن يختار .
ما بين ربيع الأرض المتمرد والعبد المخصى بباب السلطان .
والطبل الأجوف والقيثار
والحلزون الأعمى والنمر الوثاب .
والثائر والشحاذ .
خرجت من نار الشعر الآيات
فلماذا شاعرنا مات ؟
فوق رصيف مهجور . منتحرا بفقاعات الكلمات
ورصاص الطقس المتغير للمأساة وللملهاة »

ولا يتوانى البياتى فى هذه القصيدة عن محاصرة النار والشعر والحب . ولا يهدأ له بال إلا إذا رصد من الكلمات أبوابا للمستقبل . وكأنه قد اقتنع بأن فى إمكانه أن يبنى . وكأن القانون الذى وضعه فى بداية الديوان : لا يبنى من لا بيت له . قد تحول فى صالحه . وكما لو كان صاحب بيت مسبق . صار كما لو كان قادرا على أن يضع اللبنات الأولى فى البناء . وعلى أن يرسم اللمسات الأولى فى مصير الشعر والكلام الأصيل وقدرة الإنسان الناطق على أن يستخدم الكلمات استخداما شرعيا . وهذا البناء الذى يملكه هو أبو الهول صاحب اللغز الأكبر فى بناء

الحضارات. ولهذا يذكر البياتى اسم أبى الهول فى قصيدته هذه عن «حجر التحول». والتحول معناه أن يصبح كشاعر قادرا على أن يبنى. ما دام يملك هذا البناء الأصيل العتيد الملغز. فاللغز وراءه. ولا عليه أن يتقدم نحو لغز جديد بالكلمات. وقد خضع للقانون. ولكنه انتصر بالقانون ذاته. وقام بالبناء ــ بناء المستقبل ــ لأنه صاحب بناء من قبل. فيه معنى الإبهام والإلغاز. على طريقة العرافين والحكماء. وسيطرت الحكمة عليه منذ قديم. فأصبح بالتالى قادرا على أن يتقدم بعطاء جديد على مسار الحب والحكمة وعائشة. والشاعر هنا لا يهذى كالمحموم أو السكران. ولا يصرخ كالمنبوذ أو الصعلوك. ولكنه يخاطب الوجدان ويتسمى باسم الإنسان. كان من قبل يقول فى قصائده الأولى من نفس الديوان :

«يا روح عناصر هذا العالم. يا أضواء الليل الفضية والزرقاء ها أنذا أسجد فى الحضرة سكران.
ضيفا لمليكة هذا الليل المسكون بروح الصهباء

أهذى والخمر معى تهذى. قيثار العشق. أعريك أمامى فى الحان ... لن أهزم حتى آخر بيت أكتبه. فلنشرب فى قبة هذا الليل الزرقاء. حتى يدركنا الليل الأبدى ونغفو فى بطن الغبراء.»

ونبوءته تصدق. فلا يلبث أن يكتشف الطريق. طريق البناء. قبل أن تنفذ كلماته. ويقول فى شعره عن السهروردى :

«لو كان البحر مدادا للكلمات لصاح الشاعر : ياربى. نفد البحر ومازلت على شاطئه أحبو. الشيب علا رأسى وأنا مازلت صبيا لم أبدأ بعد طوافى ورحيلى. فإذا احترق الخيام بنار الحب وأصبح فى حان الأقدار حجابا. فأنا حول النار فراش مازلت أحوم وأفنى ليلى سكرا. أتأمل وجه القمر الفضى الأزرق فى صحراء الحب يغيب.»

ويتعرف البياتى فى النهاية على الطريق.. طريق حكمته أو عائشته حيث يناجى الماضى والمستقبل ها هنا قبل النهاية فى «حجر التحول». وهذا الحجر هو البناء وهو أبو الهول الذى عاش وراءه كبناء آلاف السنين فلم يعد الشاعر عنينا أمام المستقبل وأمام البناء :

«خرجت من نار الشعر : طقوس الحب. وظل الشاعر كاهن هذى النار. يصون.. بعينى طفل. دعوته. ويفسر لغز أبى الهول الصامت فى فجر حضارات ماتت. لكن ها هو ذا فى صخب المدن الكبرى الآن. وما زال هو الكاهن يستبدل ثوب الكهنوت بزى آخر. يخلعه الشارع والجمهور عليه. ليدافع عن مهنته. كان حليفا لليل. وعليه أن يشرح. فى دعوته الآن. النور. ويشعل نار الأمل الأرضى ويحرث أرض الله. الحبلى بالثورات ...

أتبرأ من قافية يزنى فيها ثرثارو الشعراء..

أشطر قلبى نصفين. وأعطى نصفا رحلات الشعر الكونية والبحر وعمال وفلاحى وطنى وربيع الأرض الثائر والشعراء المسكونين بنار الشعر الزرقاء. ونصفا معبودانى وقضية شعبى العربى الخارج من منفى التاريخ.»

وتأتى بعد ذلك قصيدته قبل الأخيرة «العراء» التى تتلوها القصيدة الأخيرة عن جلال الدين الرومى. وفى قصيدته العراء يضع النقاط فوق الحروف فيقول :

«العالم منفى فى داخل منفى والناس رهائن.
ينصب بعض منهم للبعض كمائن
فى هذا الشبر من الأرض وفى ذاك الصقع الشاسع ما بين الواقع والأسطورة
يتحدى الإنسان مصيره».

وقد أصدر عبد الوهاب البياتى عددا من الأعمال الهامة فى السنوات الأخيرة نخص منها بالذكر كتابه عن «صوت السنوات الضوئية» الذى ظهر عام ١٩٧٩ أيضا والذى حشد فيه تجاربه الشعرية الحميمة مع شعراء العالم الذين عرفهم وترجم لهم إلى العربية عددا من قصائدهم وقام بتعريف الكثيرين منهم إلى العالم العربى. ولكن ديوانه «مملكة السنبلة» سيظل علامة على طريق الشعر وأسلوب الخطاب الشعرى بالكلمات فى معركة اللفظ والحرف والصورة والتعبير.

الاندماج في ديوان أمي تطارد قاتلها

ممدوح عدوان

□ تقديم
سعد الدين حسن

- ١ -

تهدف هذه الدراسة إلى تحقيق غرض أساسي هو ـ على وجه التحديد ـ إضاءة حالة «الاندماج» الحميم عند الشاعر السوري ممدوح عدوان في ديوانه «أمي تطارد قاتلها»[١]. ومصطلح الاندماج الذي استخدمناه في هذه الدراسة، أفدناه من الفنان والناقد الألماني الكبير «**ماكس جابلر**» في وصفه موقف الفنان من الحياة.

نقدم هذه الإضاءة من خلال «معاينة» تحليلية مستمدة من عطاءات الاتجاه البنيوي والاتجاه السوسيولجي في النقد الحديث.

فالنص الأدبي ليس عالما ذريا مغلقا على نفسه. ذلك أن ما يؤخذ على الاتجاه البنيوي[٢] في التحليل، إنما هو شغفه المتطرف بتعقيد الحركة الباطنية للنص، تلك الحركة التي تنجم عن الترابط بين الوحدات اللغوية والجملية، في حين أن الأمر لا يتعلق بإدراك كيفية التركيب الداخلي للنص، بل بتحليل وجود العمل الأدبي على هذا النحو أو ذاك من التركيب الداخلي. أما ما يؤخذ على الاتجاه السوسيولوجي في التحليل، فيتصل بنفيه لاستقلالية النص، مادام هذا النص في جوهره ووجوده مشروطا بظروف موضوعية خارجة عن إرادة المبدع. وهو فهم لا يحترم قوانين النص الداخلية التي تمس عالم الكتابة.

وعلى هذا فإن النص الأدبي (يخضع لجدليتين، أولاهما اجتماعية، وثانيتهما محايثة للممارسات الإبداعية. ومعنى هذا أن النص يتمتع باستقلال نسبي عن الواقع الاجتماعي الذي أنتجه، برغم العلاقة الحميمة الموجودة بينهما. والنص على هذا الأساس يخضع لجدلية خاصة، داخل خضوعه لجدلية أعم وأشمل[٣]).

غير أن الناقد أثناء معاينته النقدية يصطدم بمجموعة من الإشكالات النظرية المفيدة منهجيا كما لا حظ الدكتور «جمال بن الشيخ» في دراسته «تحليل تفريعي بنيوي لقصيدة المتنبي»[٤] من أهم هذه الملاحظات ما يلي:

١ ـ إذا قبلنا أن الشعر نظم، وأن نظامه يكرر نظام المعاني المحوري، فمن اللازم لنا ألا نستشهد بأبيات مشردة وقصائد منفصلة. إن التحليل البنيوي يتطلب مجموع الأشعار التي يضمها ديوان لشاعر ما. هذا الشرط مطلق لإدراك مفهوم خصوصيته الشعرية، فالتحليل يكون كليا، وإلا كان غير مصيب.

٢ ـ الشكل الثاني يطرح علينا مسألة أيديولوجية الكتابة الشعرية. ورأيي هو أن الأيديولوجية ليست بمحتوى أو مبنى، ولكنها مجموعة من عوامل علاقية تؤثر في تركيب المعاني وترتيبها. إنها تقوم بعملية توجيه للتنظيم المعنوي. ولهذا فإنها لا تظهر إلا من خلال العلاقات البنيوية للنص. أو بعبارة أخرى من خلال محورية النص، فلا يصل المحلل للقراءة الأيديولوجية ـ تحديد الموقف من الواقع ـ إلا في المرحلة الأخيرة من تحليله، بعد ما يكون قد استنبط الحركة التركيبية التي انتجت النص.

٣ ـ المشكلة الثالثة التي ساعد التحليل البنيوي على حلها هي مشكلة التجديد في الشعر. وأعتقد أن الشاعر المجدد لا يقول أشياء جديدة لكنه يكشف عن علاقات جديدة بين الأشياء. وهو الذي يبرز ما كان خفيا من تركيب الأمور. فكل فكرة محورية ترتكز على علاقة دياليكتيكية بين وعي الشاعر والكون؛ بين ما هو باطن في نفسه وما هو محيط به؛ فهذه الفكرة تعبر عن الصدام بين الطرفين.

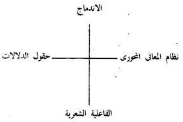
وهذه الفكرة الأخيرة تتضح فيما قاله الناقد الانجليزي «**ستيفن سبندر**»:

«إن أعظم الشعراء في عصر من العصور هو الشاعر الذي يقبل أكبر جزء من الحياة في عصره، ويتساءل على نحو أعمق من غيره: ما معنى هذه الحياة؟ وإن أعظم الشعراء المحدثين هو أكثرهم قدرة على قبول الظواهر الوحشية غير الشعرية ـ كالحرب والأحياء الفقيرة والاستبداد ـ وعلى إظهارها كأشياء تعبر عن الروح الإنسانية حتى وإن كانت تنفيها. فجميع الظروف التي تخلقها الإنسانية، مهما كانت هدامة؟ وغاشمة، إنما هي لغة الظواهر ليس إلا؛ إذ إنه من المحال على الآلات التي يصنعها الإنسان أن تفصل نفسها عن حياة الجنس البشري، ويصبح لها كيان مستقل خارج الإنسانية، يتخذ شكل قيود جامدة تنصب الإنسانية في قالبها الحديدي. والشاعر الذي يكشف عن الروابط بين الإنسانية وبين ما تخلقه من رموز مادية في كل جيل، فينفذ ببصيرته إلى مجموعة العقول الفردية التي هي خلف هذا الجهاز الهائل المعقد، إنما هو أكثر الشعراء قبولاً للحياة وأعظمهم شأنا»[٥]. ونضيف: وأكثرهم شمولا بمهمته الشاقة المتمثلة في الإيقاظ والكشف والإضاءة. فهو ـ أي الشاعر ـ عليه بفاعليته الشعرية أن يطلق من خلال اندماجه في الحياة، صوراً وتصورات ثورية متتالية كطلقات المدفع من أجل هدم العالم القديم، حتى ينهض من خلال أنقاضه عالم جديد. وهذه هي المهمة الحقيقية لأي شاعر ثوري.

فماذا يقدم الشاعر ممدوح عدوان من خلال اندماجه الحميم في الحياة، من خلال تحولاته وتجسداته وتقمصاته خلال التجربة في مجموعها، هذا ما تحاول أن تجيب عنه هذه الدراسة.

- ٢ -

من خلال خمس قصائد هي تجربة الشاعر ممدوح عدوان في ديوانه الرابع «أمي تطارد قاتلها»، يشكل الاندماج «الفاعلية الشعرية» فتأتي بوصفها نتاجا أول له، ثم تأتي حقول الدلالات المتفجرة عن الفاعلية الشعرية بوصفها نتاجا «لنظام المعاني المحوري» المتفجر أيضا عن الاندماج المركزي والحميم للشاعر، كما يبدو في الشكل (١)



(شكل ١)

هذا الاندماج الذي هو «جوهر التجربة» والذي يتمثل في خمس حركات درامية ننتخب منها أهمها كما يلي:

• **الحركة الأولى:**

قصيدة الجنازة - ١٠مقاطع - الوحدة الإيقاعية - فاعِلُنْ - بحر المتدارك. وابتداء من المقطع السادس من القصيدة يتغير - الأنموذج الصوتي - حتى نهاية المقطع إذ يأخذ وحدة إيقاعية مغايرة هي - فاعِلاتُنْ - بحر الرمل.

وتغير الوحدة الإيقاعية أو الأنموذج الصوتي ليس لضرورة انفعالية ولكن لضرورة تجمالية - حالة الفرح بعد حالة الحزن.

• **الحركة الثانية:**

قصيدة أمي تطارد قاتلها - ٤مقاطع - الوحدة الإيقاعية - فاعِلُنْ - المتدارك.

• **الحركة الثالثة:**

قصيدة هكذا تكلم التل - مقطع واحد طويل - يتخلله ثلاثة مقاطع نثرية قصيرة، صيغت لضرورة موضوعية، إذ لم يكن من الممكن أن تقال شعراً، لسيطرة الروح التهكمية عليها، في حين أن بنية القصيدة درامية - هندسية - الوحدة الإيقاعية - متفاعلن - بحر الكامل.

الحركة الرابعة:

قصيدة «حتى آخر الصعاليك» - الوحدة الإيقاعية - فعولن - متقارب.

الحركة الخامسة:

قصيدة «صوت يبلله الحزن» - الوحدة الإيقاعية - فاعلن - متدارك.

هذه البنية الإيقاعية - السلسلة الصوتية - خلال التجربة، بنية مقصودة كما هو واضح، شديدة الالتصاق بالموضوع الشعري. ولأنها تأتي بصورة منطقية داخل بنية الموضوع، فإنها لا تبدو بأي حال زخرفا مضافا إلى الشكل، إنها حاجة جمالية لإثراء التجربة في مجملها.

فالشعر «يتركب من كلمات ومقاطع لها طابع، إذا تحكمت موازينها رددت تنغيما يحس به السمع، والبصر، والفؤاد.»(٦)

أليس «الشعر هو السبيكة الذهبية التي تتركب من أجساد متفاوتة على غرار القسمة الذهبية التي اختارها الفنان الإغريقي عند نحت تمثال «ڤينوس» إلهة الجمال قسمة ذات وسط وطرفين»(٧).

وهي بنية إيقاعية متطورة خلال هذه التجربة بالقياس إلى تجاربه الأخرى في دواوينه الثلاثة السابقة:

١ - تلويحة الأيدي المتعبة
- اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ١٩٧٠

٢ - الدماء تدق النوافذ:
- المؤسسة العربية للدراسات والنشر - ١٩٨٠ طبعة ثانية.

٣ - يألفونك فانفر:
- اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ١٩٧٧.

هذه السلسلة الصوتية خلال القصائد الخمس تطرح ثنائية العلاقة بين الفرد - الشاعر/الجماعة - جماعة الشاعر «وهي علاقة تواصل/انفصام». هذه العلاقة التي دفعت الشاعر إلى أن يصرخ غاضبا **وحزينا في مقدمة ديوانه «تلويحة الأيدي المتعبة»:**

«مازالوا متكومين ركاماً. مازالوا حشوة كاذبة. آه يا مصيبتي الرائعة. أنت التي تخلقين كل يوم دجالاً وديكتاتوراً وتاجراً. إجعليني مرة واحدة. ديكتاتوراً لأجمع من هذا الركام ألف فارس أحرق الباقي فأزيد أحقاد الفرسان وأقول لهم: قاتلوا واصنعوا أمة نقية» ص ١٣.

و:

«..لو أنني أستطيع التصرف لعلقتك في أجفانهم. لجعلتك أرقهم الذي لا يهدأ. إنني أرحل معك كل ليلة. مرة عدت إلى البيت في الفجر. كان أهلي ينتظرونني بقلق. رأوا اصفراري فسألوني بلهفة:

- خير؟ ماذا حدث؟

قلت: سقطت القنيطرة.

كادوا يضحكون وهم يقولون لي: هذا حدث منذ عامين. ص ١٦.

لذا كان أمرا طبيعيا أن يأتي حديثه إلى قومه في قصيدة الجنازة بصيغة الأمر، وفعل الأمر هنا هو الوحدة اللغوية الأساسية في حديثه خلال حلوله وتجسده في ثنائية «التواصل/الانفصام»:

١ - زغردوا للعروس
التي اكتشفت في الرياحين وجه الصبا
زغردوا
واحملوها
إلى حيث فاح أريج التراب
وزفوا مباهجها
للربيع الذي يعتريها ص ١٣

* * *

٢ - زغردوا واحملوها وئيدا
فحزن الأمومة أثقل من جندلٍ ص ١٣

* * *

٣ - لا تعجلوا
لئلا تفيق الهموم التي راودتها ص ١٣، ١٤

* * *

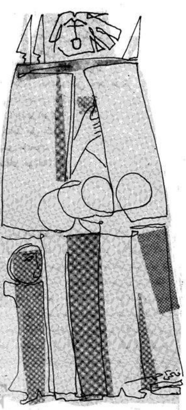
٤ - إنها متعبة..
فلتوقفوا هذا الصراخ ص ١٦

* * *

٥ - ستغفي.. إمهلوها
إفسحوا من حولها ص ١٦

* * *

٦ - أنظروا
كيف جاءت تلوّح في الزهرِ فواحة
أوقفوا الزغردات.
اسمعوا:
إن أمي تزغرد فينا دماء
هي الأرض تحبلُ
والخصب يقبلُ
والأغنيات الأبية تنهضُ
من رمم وئدت
ثم جاءت تحاسبُ
هذي قيامتها



المطر الآن يشرب شمساً
هلموا ، استحموا عراة
تبارك هذا الصباحُ
فأمى تطلُ
وتبسمُ
قوس قزح ص ٢٩

• • •

إن هذه القصيدة من خلال تجسدها الدرامى ، لا تطرح على المستوى البرانى (السطحى) أية دلالة بينما تطرح على المستوى الجوانى (العميق) - التحول - تحول الأم إلى أرض مخصبة ، ثم تنهض لتحاسب مجتمعاً بأكمله ، تنهض وتتمحور حول فاعلية التحول فى الوجود واللغة معا . الوجود على صعيد الفكر ، واللغة على مستوى التواصل القيم - وعلى مستوى آخر هو المستوى الدلالى والصرفى والصوتى . وتلعب الصورة الشعرية الجمالية دوراً هاما فى توصيل المحتوى الشعرى على مستوى السياق البنيوى كله «حيث يظل السياق الفاعل الأول فى التحليل الفنى للصورة » . والصورة فى اندماج عدوان تنبع من الموقف الشعرى داخل بنية القصيدة لذلك يرتبط الحكم عليها ارتباطا جذريا بفهم الموقف الشعرى كله ، وبفهم التجربة الإنسانية المكتملة فى القصيدة »(٩) .

إن عدوان يتقمص صورة ناصعة - كما حدث فى قصيدة «هكذا تكلم التل» حيث تبرز صورة «الهم المتلّلُ» أى الهم الذى أصبح تلا ، وهى صورة تجسد مأساة «تل الزعتر الفلسطينى» وقد وردت أكثر من ست مرات فى القصيدة ، منها هذا المقطع المشحون بجماع من الدلالات المهمة :

«أنا مُفردُ
ومعى جراحات مكابرةُ
تورم فى دمى همى
أنا الهمُّ المتلّلُ
لى روائح زعتر فى الوعر تعرفنى
ولى دمع وأغنية وقنبلةٌ
ولى قلب يخبئ أمه من أعين الحسَّاد
إنى قائم عيناً مفتحة
على أسرار هذا العهد
أبقى شاهداً وحدى على تلك الجريمة
جبل تطامنَ فى التلال
وفى شرايين الحنايا للهموم
وللأغاريد التى اختُزنت
لتبدأ فى تناغمها المعاركُ
للرصاصات التى تكفى لدرء الذلّ
تكفى طفلنا زوادة حتى يلاقى الموتَ
تكفى كى تعوضنا عن الأم الرحيمة» ص ٤٨

إن الشاعر هذا المفرد الفرد - المنتمى المنفصم - الذى تناوبه الطغاة وسلموه للتجارة ثم علقوه فى حوانيت الهزيمة ومعه جراحات مكابرةُ «فى الوجود العربى المعاصر» . قد توحد بالكون والأشياء . ويبين هذا التوحد ويتأكد فى المصاحبات اللغوية التى تتكون منها الصورة أو تقترن بها .

١ - أنا الهم المتلّلُ ص ٤٨
مبتدأ+خبر مرفوع+صفة

٢ - إننى الهم المتلّلُ ص ٤٩
توكيد ونصب+خبر مرفوع+صفة

٣ - إننى الهم المتلّلُ ص ٥١
توكيد ونصب+خبر مرفوع+صفة

٤ - أنا الميدانُ ص ٥٦
مبتدأ+خبر مرفوع

٥ - إننى التل المقاتلُ ص ٥٩
توكيد ونصب+خبر مرفوع+صفة

٦ - إننى قُدس وقدوسُ ص ٦٠
توكيد ونصب+خبر مرفوع+صفة

٧ - أنا الهم المتلّلُ ٤٢
مبتدأ+خبر مرفوع+صفة

٨ - أنى يوسف العربىُّ ص ٦٣
مبتدأ+خبر مرفوع+صفة

٩ - أنا القمح الذى كنا ص ٦٣
مبتدأ+خبر مرفوع+صلة الموصول

ويبدو هذا التوحد - على المستوى الدلالى - فى إلغاء الفواصل العملية بين العناصر المشبّهة ، فتهيمن الاستعارة على الصورة ، وتتدعم بالنعوت التى تؤكد اتحاد الشاعر بالأشياء ، عندما يصبح «هما متللا» و«ميدانا» ، و«تلا مقاتلا» ، و«قمحا» ، و«قدسا وقدوسا» . ويتدعم هذا التوحد بالتكرار النحوى لصيغة الجملة اللاسمية التى تشكل صورة «الهم المتلّل» أو تتجاوب معها . إن هذا التحول الانتماء/التقمص - عبر تسع صور - يتكاثف فى بؤرة رئيسية هى هم القصيدة «لأننى شاهد الزمن الفلسطينى» . ليتحول إلى سنابل تتحول - فى النهاية - إلى كائن تنهض بطلقة تحسم كل هذا العذاب والقهر الفلسطينى فتبعث الحياة فى الموت :

«أنا القمح الذى كنا
سنابلى العريقة ترتمى للريح كالقتلى
وتنهض
تنطوى تحت التراب كأنها موتى
فتبذر
والسنابل فى عراقتها
تحول كل مقبرة كائنَ
سوف تنهض دون صوتٍ
ربما همست إلىّ بكلمةٍ
أو طلقةٍ» ص ٦٣ . ٦٤

• • •

وفي خط متوازٍ مع صور القصيدة تسير ثلاثة مقاطع نثرية كتعليق تسجيلي على ما يحدث في هذا الزمن الفلسطيني.

لكن المقاطع النثرية تأخذ طابعا تمثيليا بلاغيا يقوم على مفارقة حادة تدعم التضاد بين عالم الموت الذى يتخلق حياةً في «الهم المثَلَّثُ» و«التل المقاتلُ» وعالم الموت المجاني والموت التجاري. ولذلك تبدو المقاطع النثرية وكأنها المقابل المناقض للمقاطع الموزونة. وإذا كانت الاستعارة تؤكد توحد الشاعر مع الكائنات (الأرض – الأم – العروس) التي تتخلق منها الحياة في المقاطع الموزونة فإن التمثيل البلاغي يؤكد انفصال الشاعر عن عالم الموت التجاري. وبصبح التقابل بين الموزون والنثر تقابلا يعكس نفس الموقف. فيعكس بالتالي – انتماء الشاعر وهويته. ونكتفي بإيراد المقطع الأول والثالث من هذه المقاطع النثرية:

المقطع الأول:

«بحسن نية وبمحبة.. ألقى دبٌّ بحجر كبير على وجه صاحبه لكي يطرد عنه ذبابة – ويقول بعضهم إن الدُبَّ لم يرَ ذبابةً على وجه صاحبه، لكنه رأى وجه صاحبه جيداً.» ويقول المقطع الثالث الذى ينهي القصيدة ص ٦٤:

«أوصى مؤتمر اللغويين العرب بضرورة اللجوء إلى الكلمات القصيرة من أجل اللحاق بالعصر وحضارته. وبناء عليه تقرر تقسيم «فلسطين» لكي يسهل نطقها والتخصص بها. فأخذ الصيارفة العرب نصفها الأول نشّطوا به الحركة التجارية. وأخذ وزراء السياحة العرب نصفها الثاني فبنوا منه مقبرة نموذجية كتب على بابها بالنيون:

عائدون».

إن هذه الحركات النثرية الثلاث تتضافر لتشكل صدمة وعلامة من العلامات البنيوية في القصيدة، وهي علامة ذات مستوى خاص، تنتمي لرؤية الشاعر للوجود العربي المعاصر.

نخلص من هذا كله لنعود إلى محاولة إحصاء عناقيد الصور الشعرية تصاعديا في تجربة الاندماج هذه.

وابتداء «هناك نوعان أساسيان من العناقيد: أما أولها فيقوم على تكرار نفس الصورة في ثنايا العمل كله، وأما ثانيها فيقوم على تكرار مجموعة من الصور المختلفة معاً في ثنايا العمل. فإذا تكررت نفس الصورة في سياقات مختلفة، فإنها – نظريا – تفضي إلى ربط هذه السياقات معاً، بطريقة لها دلالتها. وإذا تكررت صور مختلفة معاً لمرات متعددة، فإن ذكر أي واحدة منها يفضي بالضرورة – إلى أن يستدعي الذهن باقي الصور.»(١٠)

ومن الواضح أن أهم الصور من حيث التكرار – في هذا الديوان – هي صورة الأرض التي ترتبط بالوجود المأساوي الذى يلح عليه الشاعر. وهنا تبرز صورة الأرض – الأم – واضحة وضوحا لافتا، لكنها الأم المقتولة التي تطارد قاتلها، والتي تسيطر دماؤها على القصائد مثلما تحتل عنوان الديوان. لكن سياق صورة الأرض – الأم يحمل توتراً دلاليا، بين موت الأرض وحياتها، وبين الدم الذى يصبح قتلا وبعثا، ما بين المهر والكفر:

«أمي تطارد قاتلها –
لا تنامْ
وتشحنني كبرياءْ
تعبئني بالهموم وتشحذني
صار ثأري لغزا
فلا يرتوي العطش الكربلائيُّ
لا يكتفي بالدماء المهلهلُ
أسألها في الصباح:
هل القتل كفرٌ؟
أم الدم مهرٌ؟»

٭ ٭ ٭

إن الأرض – الأم – تظل متوترة في الصورة السابقة، يؤجج عطشها الغضب، ويبعث من الماضي ذكريات لا تفارق السياق، كهذا العطش الكربلائي الذى يبتعث دماء الحسين في الصورة. ولذلك تتحول هذه الأرض – الأم إلى دم لا يفارق فم الابن، إلى دم يحذره ويدفعه:

«في فمي دم أمي بليغ
وإني أحاذر أن يصبح الدم ماء»

٭ ٭ ٭

إن هذه الدماء تظل غير مفارقة لشعر ممدوح عدوان وتمتد من ديوانه «الدماء تدق النوافذ»، لتحتل مساحة كبيرة تتصل بالأرض – الأم. وعندما تختفي الدماء من صورة الأرض – الأم تظل الأرض واجمة، وجوم الموت، فيقترن الغروب بالطلقات والأضرحة، ويقود الغروب دلاليا إلى الليل والظلمة، فيفضي إلى التوحد والموت المؤقت. ولعل أوضح صور هذا التوحد والموت المؤقت ما تحمله قصيدة «صوت يبلله الحزن»:

«كان الحزنُ طويلَ القامةِ
ظل الحزن يخيم في الحجرة
والدب وحيدٌ
كتلة صمت
راح صديق يسترسل في الأحزان
ويلعن هذا الزمن العكروتَ
لأن الوطن يُضَيَّقُ
حتى يدفعك لقلع جذورك
ظلَّ صديق يتحدث حتى تعتعه السكرُ
فأفردتُ جناحي المكسورين
تراخت أطراف
فتَهَدّلتُ على المقعد
عيناي مفتحتان
وكتفاي مهدلتان.»

٭ ٭ ٭

وفي هذه القصيدة تكتمل تجربة الاندماج بالعزف الأليم على ثنائية الحزن/الوطن، والأرض/الأم، ولكنه حزن لا يتحول إلى يأس وذلك بسبب ما فيه من تمرد وقوى كامنة مستعدة للانفجار في أي لحظة. لكن لحظة الانفجار لن تكتمل إلا عندما تقوم قيامة الوطن الذى سلخوه عنوة وعلناً. عندئذ يتحول الزمن ويتحول الوطن بالضرورة ويتحول الحزن إلى فرح عظيم وتلك رؤيا لا تفارق المنظور القومي الاشتراكي – الذى يحكم شعر الشاعر، ولعلها هي المسئولة عن شيوع روح الحلم في ابتعاث الأرض الأسطورة لا الأرض الواقع.

الهوامش

(١) أمي تطارد قاتلها – منشورات فلسطين الثورة – يوليو ١٩٧٧ لبنان.

(٢) البنيوية لدراسة الشعر المغربي – عبد الله راجع – النهار – العربي والدولي – ملحق العصر والثقافة ص ٧٠

(٣) المصدر السابق ص ٧٠

(٤) تحليل تفريعي بنيوي لقصيدة المتنبي – د. جمال بن الشيخ – الآداب العدد ١١ – ١٩٧٧ ص ٣٨

(٥) الحياة والشاعر – ستيفن سبندر – ترجمة د. مصطفى بدوي – مكتبة الأنجلو المصرية بدون تاريخ إصدار ص ٧١

(٦) في الألوان والشعر – د. أحمد سعيد الدمرداش – مجلة الشعر – العدد الخامس ص ١٧٧

(٧) المصدر السابق ص ١٧٧

(٨) جدلية الخفاء والتجلي – دراسات بنيوية في الشعر – د. كمال أبو ديب – دار العلم للملايين بيروت ١٩٧٤ ص ٣٠

(٩) المصدر السابق ص ٣٠

(١٠) الصورة الفنية – نورمان فريدمان – تقديم وترجمة د. جابر عصفور – الأديب المعاصر – العدد ١٦ – ١٩٧٦ ص ٤٨.

الكتابة بسيف الثائر على بن الفضل

عبدالعزيز المقالح

تقديم
أحمد عنتر مصطفى

«الكتابة بسيف الثائر : على بن الفضل» الصادر عن دار العودة ، بيروت ١٩٧٨ . هو الديوان السادس للشاعر عبدالعزيز المقالح . الذى صدرت له من قبل خمس مجموعات شعرية : لابد من صنعاء ـ مأرب يتكلم ـ رسالة إلى سيف بن ذى يزن ـ هوامش يمانية على تغريبة ابن زريق البغدادى ـ عودة وضاح اليمن .

والشاعر عبدالعزيز المقالح يُعد فى طليعة شعراء اليمن المعاصرين وأبرز الروافد اليمنية الثرية للشعر العربى المعاصر . وهو كما يتضح من أسماء مجموعاته الشعرية مهموم بقضايا وطنه . يتخذ من جغرافيته وتاريخ أبنائه وشخوصه التراثية أقنعة تعكس بشفافية معاناة الشاعر والتزامه الفكرى .

يضم الديوان ست عشرة قصيدة . ما إن نشرع فى قراءتها حتى تطل علينا بوجهها الدامى قضية (الثورة) التى يتبناها الشاعر .. تخرج علينا أحياناً فى غلائل الحلم (قصيدة : قراءة فى كتاب غمدان : البحر والمطر . ص ٩١) :

ظهراً سقط النوم على غمدان
نامت كل قيود السجن . وسيف السجان
أغفت أحجار الزنزانة
لكنَّ دمى يقظان القيد
أيقظه صوت الطالع من خاصرة ـ الأحلام
من غابات القحط ـ الموت
من أزمنة الليل ـ الغربة
من عصر الأشواق ـ الثورة
الميلاد ـ تقول الأعشاب ـ تحقق
الميلاد ـ تقول امرأة النار ـ تحقق
....
....
ننتظر امرأة تغسلنا بالبرق
تحملنا بين فهود الشفق الأحمر

وتخرج (الثورة) أحيانا فى قناع الرفض والتحريض ودعوة الكلمات ـ الرماح إلى أن تأخذ دورها الحاد المسنن بعيداً عن التثلم والتسطح (قصيدة : دخول رأس الحسين إلى مدينة الشعراء ص ٧٩) :

يا هذا الشجر النابت فى أودية القلب
أسقيك دمى ..
فلتفتح بالكلمات جدار السجن
....
....
يا أيها الشعراء الملوك :
اخرجوا من مكاتبكم
تأسنُ الكلمات إذا لم تكن من دمِ القلب
طالعةً
وتموتُ العصافير فى ظلها ؛ ويموت الشجر

حين كانت محابرنا من عطور ...

وكان الذى فوقنا // يبول علينا
ونحن نقول : اسقنا
فاخرجوا من مكاتبكم
المنافى الطريق إلى الشعر
والسجنُ نافذة للتواصلل
والموت فى الشعب أروع ما يكتب الشعراء

ويكون التحدى راية الشاعر اللذى يعبد طريق الثورة الوعر ويحدد موكبها : (قصيدة : الكتابه للموت ص ٥٥)

يا آلهه الرعب الموت
لن تتراجع فوق النار الخطوات
ستظل خيول النهر تسير
وقطار الحب يسير ..
....
....
من يملك قلباً يتمرجح فى كف النار ـ الحزن
لا يتمرغ فى خارطة الموتى ..

وتظل الدعوة إلى الثورة بوقاً نازفاً يوقظ الجر ذ . فى مواجهة «**الملوك** [الذين] **إذا دخلوا قريةً أفسدوا ماءها ..**» (قصيدة : البحث عن الماء فى مدن الملوك . ص ٨٨) .

«**ادخلوا جسد الكلمات . اركضوا فى مياه الحروف . ولا تتركوا ثغرةً لعبيد الخليفة ، إن العبيد إذا دخلوا الكلمات .. تخثرت الكلمات تصير المعانى دماً ، والحروف حروقا ..**» .

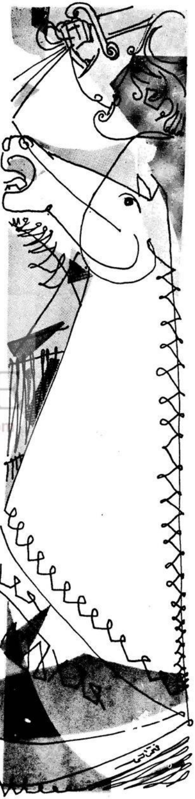
وتلتئم شظايا الثورة وأشكالها ، لكى تصبح فى قمة تبلورها سيفاً مجرداً على عنق (التخلف) و(الفقر) و(الردة) . وهى من هموم شاعرنا .. ويأتى (البيان الأول للعائد من ثورة الزنج ، ص ٩٧) :

تأبطت سيفى وقلت : الجنوب سمائى ووجهى
ولى فى الجنوب رفاق بأحلامهم سبقونى إلى
مرفأ الشمس
غرق بأنوارها ..

بعد أن ذبلت نار أجسادهم فى سجون الإمام
وتحت سياط الدخيل قضى نحبه الفجر فى
أعين ذبلت ،
فى رءوس تسامت وجاءت بنيرانها
آه .. لم ينتهوا ..
ها هى الآن أحلامهم فى خصوبتها تثمر
الحب ووالضوء .

لقد استحث الشاعر (مهر الثورة) أن ينطلق فى ديوانه (عودة وضاح اليمن) :

انطلق يا مهرتنا انطلق !
يوشك أن يدهمنا ليل الليل الآخر
يسلمنا السجن إلى السجن ..



تعود عقارب ساعتنا للخلف
يامهرتنا انطلق .. انطلق !

وانطلقت المهرة الدامية فى سهوب هذا الديوان ، وكان (البيان الأول للعائد من ثورة الزنج ، ص ٩٧) :

نشرت جراح الجماهير فى رئتىَّ
من عظام الشهيد جعلت المزامير..
فاشتعلت فى عروق النهار الأغانى
وهأنذا أكتب اللغة المستقيمة
....
....
ادخلوا جنتى مطمئنين يا فقراء الشمال
هنا أول الحلمِ ، وجه المسافات يدنو ، ويقترب النبع ..
فى زمن العشق يختلط الماء والنار ، والشمس والأرض ..
تتحد الكائنات ، تكون فصول التجلى .. .
ويأتى زمان الحلول .

إذا كانت الثورة هى المحور الأول لقصائد الديوان فإن مشكلات التخلف والجوع والقهر والفقر والعدل الاجتماعى تشكل المحور الثانى فى رؤية الشاعر الفكرية. وتنعكس هذه المشكلات حادة فى قصائد هذه المجموعة ، بل إننا نجد بذوراً لها فى دواوينه الأخرى ، كما فى (قصيدة : حوارية عن الفقر) من ديوانه الخامس (عودة وضاح اليمن) ص ٧٣ :

يقول على بن أبى طالب :

كان الفقر فتىَ إقطاعى الدم
يحيا فى قصرٍ مسحور الشرفات
يتزوج خمساً ..
يستحــلب أشجار «القات»
سيفى وأنا كنا نبحث عنه بين الفقراء
فى ساحات الجوع المكتظة
ها هو ذا يزرع أشجار البؤس
يبيع رماد الدمع
من يرغب منكم فى قتل الفقر
فليقتله ـ هنا ـ فوق موائد أصحاب المال
فى سهرات التانجو ، فى حفلات الأزياء

من هذه الرؤية ، ومن ذلك المنطلق ، يخرج الشاعر ثائراً مع الزنج فى ديوانه الذى بين أيدينا ، بل يكتب بسيف الثائر على بن الفضل ، الذى يترجم له الشاعر فى هذه السطور (ص ٥٤) :

«على بن الفضل ثائر يمانى ، استطاع فى أواخر القرن الثالث الهجرى أن يؤسس فى اليمن دولة الوحدة الوطنية والعدل الاجتماعى ، وأن يرفع ويطبق شعار : الأرض لمن يفلحها . وقد حاول مؤرخو الإقطاع والإمامات أن يشوهوا تاريخ ذلك الثائر فباءت محاولاتهم بالفشل» .

ويكتب الشاعر بسيف هذا الثائر التقدمى :

خذى السيف من جوعنا واكتبى
فالكتابة بالسيف باب إلى الخبز ، نافذة تتألق أسرارها ،
حين تمسك بالمقبض الشمس تخضر نار الكتابة ،
ينهمر اللمعان على جفنه مطرا .
والحروف ـ على حدِّه ـ تتلألأ عارية كدم الفجر ، ظامئةً ..
تتناسل أرغفةً ، وصناديق حلوى ، وأغنية ترتخى ،
كل حرفٍ لسان من الماء ، حنجرة يتوقد فيها الحنين إلى الفعلِ
يشتاق ، يرفض ، يعتصر السحب المبحرات على الغيم حزنا
ليغسل جدبَ القرى ..

ويثور على بن الفضل ، ويكتب الشاعر بسيفه (ص ٩٩) :

..فى لغتى أعجن الأرض أنشرها كعكةً للملايين
للطفل فى ثديها مثلما لأبيه وللصقر ما للحمام
اخلعوا جوعكم عند بابى ..

ويتساءل فى فزع وحزن (ص ٩٠) :

..إن جنود الخليفة قد أفسدوا عين ماء السموات والأرض
مستنقعاً صارت الأرض والشمس
من أين يشرب أطفالُ مملكة الجوع .. ؟

ومن أجل أطفال مملكة الجوع ، ولكى يهاجر الشاعر من زمن القتل وزمن الردة ، من عصر الإنسان القاتل (ص ٦٢ ، ٦٣) ، يهيب بشمس الثورة (الكتابة بسيف الثائر على بن الفضل ص ٥٣) :

من الغضب امتشق سيف (جوع القرى والمدائن)
قرمطياً أتيتُ ، وها أنا ـ ثانية ـ قرمطياً أعود
تناجزنى أعينُ الفقراء الوفاء بوعدى
وتسألنى الأرض عدلاً لأبنائها
فادخلى فى كتابى !

اختار الشاعر الموت الواقف بدلاً من الحزن الراكع ، والطلقة لا اللطمة ، والسيف بديلاً للسوط ، فى قصيدته (الاختيار ص ٥) . كان قدره أن يدين الأرض التى تتورم بالبترول ، والحقول التى تنبت سبحاً وعمائم ، والرب القادم من هوليود ، وأشرطة التسجيل والدولارات ، والقهر الطبق ، وأن يختار الثورة والحب والشعر ، ويبنى الأمس القاتل

واليوم المقتول ، ويختار الغد ، وإن انتهى به إلى المنفى . وفى المنفى كانت معاناته وكان إحساسه الحاد بالوطن . ومن ثم كانت الغربة محوراً ثالثا تدور حوله قصائد تلك المجموعة التى بين أيدينا . وإذا كان الشاعر فى ديوانه (عودة وضاح اليمن) يفتتح قصيدته (اليمن .. الحضور والغياب) (ص ٧٥) بقوله :

تحت جلدى تعيش اليمن
خلف جفنى تنام وتصحو اليمن
صرتُ لا أعرف الفرق ما بيننا
أينا يا بلادى يكونُ اليمن

ـ فإن ديوانه الذى بين أيدينا يعكس إحساساً حاداً بالوطن والغربة . إنّ لليمن ـ وطن الشاعر ـ حضوراً قوياً فى هذا الديوان ، كما فى سابق شعره . ويتمثل هذا الحضور جغرافياً (صنعاء ـ قصر غمدان ـ مأرب ـ زبيد ـ الدخيل) وتراثياً من خلال شخوص يمانية (عمارة اليمنى ـ سيف بن ذى يزن ـ على بن الفضل ـ امرؤ القيس ـ وضاح اليمن) ، كما أننا نلمح نبات القات وأشجار البن تشمخ بين القصائد . وتعكس قصيدة (برقيات شوق لصنعاء ـ ص ١١) إحساس الشاعر المتوهج بالوطن ، ونزيفه الدائم فى غربته . تأخذ القصيدة شكل البرقيات (ولو كانت مقاطعها أشد تكثيفاً وقصراً بما يتلاءم مع شكل البرقيه حدّةً وإيجازاً لكان الشاعر أكثر توفيقا) :

يقولون إنك أصبحت عجفاء ..
إن ضروعك صارت لجرذان (مأرب) مزرعة
كلما ارتفع السد فى وجه جوع القرى
أعملت فيه أسنانها
يتهاوى .. ويجرف أحجاره أول الفعل من خضرة البن .

....

وفى قهوة البن ألقاك محروقة
ومطاردة ..
صرتُ لا أشرب البن
لن أشرب الماء حتى أراك

....

متى يا مدينة قلبى يعود النهار المهاجر
نشرب نخب (الطويل) و (عيبان)
نأكل كعك الربيع
ونلعب بالورد فى ليل (نيسان)
يغسلنا بعد دمع التغرب نهرُ الفرح .

نزيفٌ من النشيج الممزوج بالحنين ، يترقرق منحدراً من ذاكرة الشاعر حين يكتب عن الوطن وللوطن .

إن طائر الشوق يتسلل من جسد الشاعر فى كل أمسية ، ويرحل منفرداً نحو صنعاء ، ويعود قبيل الصبح وفى منقاره المدمى هذا التساؤل المؤرق :

ف **لماذا غدا (قصر غمدان) سجنا**
وصارت دهاليزه مخفرا وزنازن للعشق ،
قبراً لأبنائك العاشقين ؟

إنه العتاب الجريح ، الذى يفرض تساؤلاً آخر :

تمر القطارات فوق دمى حين تمضى جنوبا
وتبق عظامى معلقةً فى صخور الشمال
لماذا إذا اشتقتُ كانت عيون القطارات نافذتى
كان صوت القطارات دمعى ؟
لماذا تمزقنى
ثم تنفضنى راحة الاغتراب ؟

وفى قصائد (قراءة لكف الوطن العربى ص ٤٢) و (بيروت : الليل والرصاص وتل الزعتر ص ٦١) و (دخول رأس الحسين إلى مدينة الشعراء ص ٧٩) و (رباعية من مقام الدم والزعتر ص ١٠١) ـ فى هذه القصائد تتسع لفظة (الوطن) لتشمل جرحاً فاغراً بحجم (الوطن العربى) ، ويصبح (الهم اليمنى) هماً عربياً كبيراً . وتنفرج زاوية الرؤية عند الشاعر فيقرأ كف الوطن العربى (ص ٤٢) :

بقعٌ للظلّ وأخرى للدم
نهر للقات ونهر للأفيون
طفلُ تقتله ـ فوق سرير الذهب ـ التخمة
ومئات الأطفال يموتون على صدر الحارة
ينتشرون بثوراً فى جسد الجوع
هذا وجهى : جمجمة الملح
هذا كفُ العرب المتورم بالبترول
النافق بالفقراء
المتسكع فى ليل العصر ..

وتمتد رقعة المأساة بين المنامة والقدس ، بين صنعاء والنيل (ص ٨٠) :

ياعيون المها بين صنعاء والقدس ،
بين المنامة والنيل ،
رأس الحسين بلا ماء .

والديوان يعكس ثقافة الشاعر العربية الصرف . فلا نلمح فيه أية إشارة أو إحالة إلى التراث الأدبى الإنسانى . فكل الرموز والشخوص عربية الملامح والتاريخ (رأس الحسين ـ سيف بن ذى يزن ـ ثورة الزنج ـ المتنبى ـ خولة ـ عمارة اليمنى ـ وضاح اليمن ..) ولم ترد فيه إلا لفظة (يوتوبيا) التى وردت فى إحدى القصائد .

وباستثناء قصائد ثلاث هى (البيان الأول للعائد من ثورة الزنج) و (الكتابة بسيف الثائر : على بن الفضل) و (تحولات شاعر يمانى) ـ باستثناء هذه القصائد التى تتمتع بحضور مميز ، وتفرد خاص ، نرى أن القصائد الباقية فى الديوان يمكن قراءتها متصلة كقصيدة واحدة ، (وهى سمة لاحظناها قبلاً فى ديوان الشاعر السابق على هذه المجموعة : عودة وضاح اليمن) . وربما ساعد على تنامى هذا الإحساس أن إيقاع بحر المتدارك بتفعيلته (فاعلن) و (فعلن) هو الغالب على هذه القصائد .

ولقد وُفق الشاعر توفيقاً كبيراً فى قصيدته (من تحولات شاعر يمانى فى أزمنة النار والمطر ، ص ٦٧) التى تعتبر بحق أجود قصائد الديوان . نقول إن الشاعر فى هذه القصيدة استطاع أن يحقق الكثير من خلال هذه التحولات . إن الوطن / الثورة شارك الشاعر تحولاته فى رحلة الكشف بحيث استمر الجدل بينهما ؛ فعلى حين كانت تحولات الوطن / الثورة ـ عنيزة ـ روضة ـ خولة .. الخ ، كانت تحولات الشاعر امرؤ القيس / وضاح اليمن / المتنبى / عمارة اليمنى ، إلى أن نصل ـ وقد صحبناه فى تحولاته ـ إلى عبدالعزيز المقالح . كل ذلك و (**الطريق إلى مأرب كالطريق إلى القدس**) . والشاعر يحمل فى رحلته تضاريس أحلامه ، وشجر البن والتذكارات . الشمس التى حلم بها (**لم تعش فى الشام طويلا ..**) ، ويبيعه الخوفُ للنيل ، ويزرعه (**الحب عشباً على كل خاطرةٍ ، وعصافير عاشقة لا تكف عن البوح**) .

وتطول رحلة الشاعر .. وتطول .. وتنتظم المأساة عقداً من الجمر الدامى ، ويكون المسرح ممتداً من اليمن إلى الجزيرة إلى الشام إلى مصر إلى الأندلس : الوجع التاريخي النازف ؛ وتكون القصيدة التى أحسن الشاعر التضمين فيها ، حيث انتقى بذكاء من نتاج الشعراء الذين تقنّع ملامحهم نماذج جيدة من أشعارهم ، أثرت القصيدة ، وكانت روافد جياشه بالمضمون اللاح الموحى .

ومن الأهمية بمكان أن نشير إلى أنه إذا كان الملمح الفكرى هو أول ما يطالعنا فى قصائد الديوان فإنه يشكل الوجه الأول (للعملة الشعرية) ، حيث يكون الوجه الآخر ملمحاً فنياً هو المباشرة فى التعبير ، فيأتى تقريرياً ، تفرضه قضية الشاعر والتزامه الفكرى الذى يجنح به بعيداً عن مغامرات الشكل ، والجرى وراء الجماليات ، والإغراق فى تركيب الصورة . حتى فى محاولات الشاعر البسيطة لأن تأخذ القصيدة شكل البرقيات ، أو الاحتيال على المباشرة بعرض اللوحة والتعليق ، أو الصوت والصدى ، فى قصائد مثل (دخول رأس الحسين إلى مدينة الشعراء) و (قراءة فى كتاب غمدان : البحر والمطر) ـ تبق هذه المحاولات ـ وللشاعر شرف المحاولة ـ بسيطة الأثر ، ويبق شعره فى هذا الديوان سكينا يقطر . وهذا ما يريده الشاعر ، حيث يرى الشعر جواداً جامحاً يصهل ، (النبرة العاليه فى القصائد) وليس تحفة إبداعية أنيقة يعنى بها المترفون .

في تأملات شاعر رومانسي

□ تقديم
وليد منير

حين تساءل تريستيان تزارا عن قيمة الشعر ثم أجاب بأن قيمة الشعر تكمن في حضوره الجوهري في قلب زمان العالم ومكانه . كان يرمي إلى أن الشعر في أنضج صوره وأصلها إنما يكتسب قيمته الحقيقية من تفاعله المستمر مع الواقع الإنساني الشامل . بمستوياته المختلفة . وتمثله للوعي الجماعي من خلال ضمير المبدع الفردي .

ومما لا شك فيه أن تحليل البنية الدالة في أي عمل أدبي لابد أن يفصح . في النهاية . عن جانب أو أكثر من جوانب شخصية المبدع . لا بمعنى أن العمل الفني يكشف في تفاصيله عن خبايا حياة الكاتب . أو أنه يعكس رأيه وتصوراته ــ كما يشاع أحيانا ــ بصورة دارجة . وإنما بمعنى أنه يعبر عن رؤية هذا الكاتب للعالم بشقيها الجماعي والفردي . تلك الرؤية التي تتجه نحو إعادة تنظيم علاقة الإنسان بالإنسان والإنسان بالطبيعة أو الإبقاء والمحافظة على بنية العلاقات القديمة .

وقد حفلت حركة الشعر العربي المعاصر في مصر وغيرها من بلاد العالم العربي بشتى محاولات التجديد والحداثة . بدءا من مدرسة الديوان التي رفع لواءها الرواد الثلاثة العقاد والمازني وشكري . ومرورا بمدرسة أبوللو ومدرسة المهجر . وانتهاء بمدرسة الشعر الحر . التي واكبت المتغيرات التاريخية الكبرى في وطننا العربي . بأبعادها السياسية والاجتماعية والاقتصادية . منذ بداية الخمسينيات .

ولقد مهّد جيل الرواد في الخمسينيات الأرض لنمو هذه الحركة الطالعة وازدهارها ولذلك وجد جيل الستينيات أن عليه أن يتجاوز ما قيل . وأن يضيف من خلال المعاناة الأصيلة المثمرة لحركة الشعر العربي الحديث ــ إضافات جديدة على مستوى الشكل والمضمون .

ومحمد ابراهيم أبو سنة هو ثالث ثلاثة تميزوا بين جيل الستينيات في مصر . ونعني بالأول : أمل دنقل . والثاني : محمد عفيفي مطر .

وقد صدرت لأبي سنة خمسة دواوين شعرية ومسرحيتان شعريتان . وما بين ديوانه الأول « قلبي وغازلة الثوب الأزرق » الذي صدر عام ١٩٦٥ وديوانه الأخير « تأملات في المدن الحجرية » الذي صدر عام ١٩٧٩ أربعة عشر عاما من العطاء الشعري المتواصل .

والسؤال الأساسي هو : هل يمثل الديوان الأخير إضافة حقيقية لحركة الشعر الحديث ؟ .

وهل لنا أن نقول إنه ينم بدوره عن مرحلة أكثر تطورا في شعر أبي سنة ؟ ذلك ما يسعى هذا المقال إلى الإجابة عنه .

إن القصيدة ــ كما يقول النقاد البنيويون ــ هي فن لغوي لإنتاج نوع من الوعي لا تثيره فينا مشاهد العالم اليومية . ولكل عمل جمالي مذاقه الخاص المتفرد . ومهمة الناقد هي التماس الخصائص الجوهرية التي تشير إلى هذا المذاق .

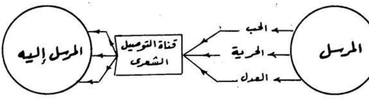
ويصعب عند تحليل الخصائص التي تحكم طبيعة العمل الفني الفصل بين جانبيه : المجرد والواقعي . إذ إن لكل من الشكل والمضمون نفس الطبيعة . كما أن المضمون يكتسب واقعه من البنية . وما يسمى بالشكل ليس سوى تشكيل هذه البنية من أبنيه موضعية أخرى تشمل فكرة المضمون نفسها .[1]

وتبرز في ديوان أبي سنة الأخير مجموعة من الخصائص الهامة على المستويات الثلاثة : الصوتي والصرفي والبلاغي . ويمكن أن تقودنا هذه الخصائص إلى تحديد المظهرين الأساسيين للرسالة الشعرية في الديوان وأعني المظهر الدلالي والمظهر الجمالي .

وتدور الرسالة الشعرية عند شاعرنا حول ثلاثة محاور رئيسية هي :

(الحب : الحرية : العدل)

ويمكن تمثيلها كالآتي :



والفاعل المرسل فى أغلب الأحيان هو الشاعر نفسه الذى يتقمص دور العاشق حينا . ودور الشاهد المسئول حينا آخر . ولكنه - بالرغم من هذا - يظل فاعلا سلبيا ليس له القدرة على الفعل أو الاختيار . ويدفعه هذا الوضع القلق إلى التساؤل . على نحو يقفز معه دور العائق الثانوى إلى المقدمة ليمثل حائلا حقيقيا بين المرسل والمرسل إليه . بحيث يختفى - فى المقابل - دور المساعد . إلا فيما ندر .

ويتضح من فهم أبعاد النموذج الدلالى الذى تنتظم فيه هذه الأدوار . والذى تنعكس فيه طبيعة العلاقة بين الفاعل الدلالى والعائق . يتضح من ذلك تضاؤل حجم الفاعل الدلالى فى مقابل العائق . مما يؤكد الإحباط والعجز . كسمتين أساسيتين تتسم بهما الرؤية الشعرية العامة فى هذا الديوان .

ويوسعنا توزيع الأدوار الدلالية كما احتوت عليها قصائد الديوان على النحو التالى :

الفاعل المرسل	الموضوع	المرسل إليه (المساعد فى نفس الوقت)	العائق
الشاعر / العاشق / الشاهد أو الراوى	الحب الحرية العدل	الوطن - الحبيبة - المحزونون	الحقد الكراهة اليأس الخوف الكذب الصراع الذى لا جدوى منه الخيانة الظلم الضعف الإذعان للوهم

ويعد هذا الجدول مؤشرا مبدئيا لشيوع بعض الكلمات التى تميز العنصر الأساسى الذى يسيطر على سياق العمل .

وإذا أخذنا بعين الاعتبار أن أغلب هذه الكلمات إنما تشير بتنويعاتها المختلفة إلى الدور المستمر الذى يمثله العائق . فإنه من السهل أن ندرك جوهر العلاقة العكسية التى تحكم . من وجه واحد . طبيعة الصراع الدرامى بين قطبى التجربة الرئيسيين :

المرسل - العائق[2]

إذ إنه كلما زادت فاعلية الدور السلبى الذى يمثله العائق تضاءلت فى المقابل فاعلية الدور الإيجابى الذى يمثله المرسل .

ويقدم النموذج الإحصائى التالى أساسا موضوعيا للتحليل الدلالى الذى يؤكد هذه النتيجة بحيث يشجب عامل الحدس أو البديهة :

الكلمات (التيمات)

العائــق	عدد مرات التكرار	(نحو التداعى النفسى) رد الفعل النسبى (1)	عدد مرات التكرار	(نحو إعادة التوازن) رد الفعل السلبى (2)	عدد مرات التكرار
الخوف	١١	الحزن	٣٢	الحلم	٣٠
الحقد	٦	الدموع	٢٢		
الكذب	٨				
الوهم	٦				
	٣١		٥٤		٣٠

ويمثل رد الفعل السلبى رقم (1) رد الفعل التلقائى الذى تفضى إليه حالة الانهيار النفسى أمام العوائق المؤثرة التى تجهض رسالة الشاعر المتمثلة فى الدعوة إلى (الحب : الحرية : العدل) بينما يمثل رد الفعل السلبى رقم (2) تجاوز رد الفعل السلبى الأول إلى حالة أكثر توازنا من الناحية النفسية . فالشاعر يلجأ عن طريق التعويض إلى مقاومة عجزه عن الفعل الموجب بفعل سالب . ينحو منحى الفعل الأول . ولكنه لا يرقى إلى مستوى فاعليته وتأثيره . وهذا الفعل هو الحلم . إذ الحلم بمستقبل سعيد هو الحل الوحيد الممكن الذى يرى فيه الشاعر أداة سهلة لاستعادة أمنه النفسى بعد الخروج من الحالة الانفعالية الصاخبة .

وتترادف كلمة [illegible] من ناحية التكرار الكمى مع الكلمات الأخرى [illegible] دور العائق بصورة مستمرة . مما يؤكد محاولة الشاعر [illegible] لإقامة نوع من التوازن الذى يكفل له تجاوز الحالة الأولى [illegible] يشير الثقل التكرارى والتوزيعى للكلمتين التيمتين (الحزن : الدموع) فى الجدول السابق إلى ما لهما من صفتى التواتر والحدة .

والحلم - وإن كان يعنى فى ذاته الرغبة الكامنة فى التغيير - لا يتجاوز حدود هذه الرغبة . أى أنه يظل تعبيرا حادا - كحلم - عن تأزم المشكلة الفردية فى ظل أوضاع سياسية واجتماعية واقتصادية معينة . لا يستطيع الشاعر معها اكتشاف المفارقة الكامنة فى الواقع الموضوعى بشكل محدد أو ملموس .

ومن هنا تحل الرؤية الرومانسية المقيدة محل الرؤية الجدلية التى تساعدنا على تبديد غموض هذا الواقع واكتشاف تناقضاته .

وفي وسعنا أن نشير – على مستوى الدلالة – إلى مجموعة من الثنائيات الضدية التي تؤكد هذا الزعم :

(+)	(−)
الفرح	الحزن
الحب	الكراهية
الأمان	الخوف
الطفولة	الكهولة
البوح	الصمت
العدالة	القهر
الصدق	الكذب
العودة	الرحيل
الحقيقة	الوهم
النهار	الليل
الممكن	المستحيل
السيف	الجرح

ويتضح لنا – من خلال هذه الثنائيات – أن الرؤية الفردية النموذجية التي تضم جميع الصور الشعرية الأصيلة (بحيث تؤلف هذه الثنائيات عناصر أساسية فيها) لا تنتمي إلى هذا النوع من الرؤى الذي يعتمد على انقسام العالم إلى عناصره الثنائية المتقابلة بقدر ما تنتمي إلى النموذج الدائري الذي يعتمد على تعاقب الحركة. فالحزن يموت ليحل محله فرح اللقاء. ولكن المفاجأة غير المتوقعة لا تلبث أن تحيل هذا الفرح إلى خيال عابر ليحل محله الحزن من جديد :

كان الحزن يموت «يملأني فرح» واحد
أن ألقاكم .. أتجول في أعطاف مدينتكم
أن نتخاصر والحب على أعتاب بيوتكم المضيافة
آه ماذا يحترق بقلبي ؟ !

... ...

كان الأطفال شيوخا
ونساء مدينتكم تتزين للأوهام
ورجال مذعورون
يقتتلون ..
لا يدرون لماذا ؟ أو يدرون ..
يختنقون بسرداب كراهية غامضة
للأشياء المفقودة . والأشياء الموجودة
للفرح العابر والحزن الدائم
(أحزان سحابة لا تريد أن تمطر)

كما أن الحب يتحول إلى كراهية غامضة ليدفع بالإنسان إلى معركة غير مبررة الدوافع مع أخيه الإنسان .

وقد يصبح الصمت نوعاً من البوح الصوفي الذي يتواصل من خلاله الحاضر مع الماضي :

فهل أنت تصمت كي تتكلم عما تبوح به الأرض للبذرة الثابتة ؟ !
وهل ترقد الآن فوق كنوز الزمان القديم
وبين يديك المفاتيح تمنحها للجسور الحكيم .
(سؤال إلى أبي الهول)

كما أن الليل والنهار يتحدان في لحظة بعث الشهيد :

كان توقيت الغروب
يلتقي في لحظة العشق بتوقيت الشروق .
(رؤيا شهيد)

أو يسبح النقيضان في فلك واحد :

شعاع هو الجذر تنبت فيه العواصف
وتبدأ منه الطفولة تسعى إليه الكهولة
(النبوءة مخبوءة في الدماء)

إن العنصر الجدلي الذي يلوح كامنا للوهلة الأولى في ثنايا الصورة الشعرية يتحول من خلال التركيب والدلالة إلى رؤية صوفية حلولية لا تقابل بين الأضداد بقدر ما تدمج بينها .

وتسلم هذه الرؤية الغائمة شاعرنا إلى نوع من الحيرة والتساؤل حول الواقع الذي يعيشه . بل يفشل في معالجة هذا الواقع . بمظاهره المادية المتداخلة المعقدة من خلال أدوات حسية نافذة . تكفل له الكشف عن علله ونتائجه . واستشفاف ما قد تحدث في المستقبل القريب أو البعيد .

ولذلك يقف عاجزا عن التنبؤ أو الاستقراء :

ياالله ياالله
كيف يكون الزمن المقبل ؟
كيف يكون الزمن المقبل ؟
(مشاهدات دامية في مدينة لا مبالية)

أو :

وبين يديك المفاتيح تمنحها للجسور الحكيم
جسور يجيء من الماء والنار
يعرف سر السؤال المحير
«هل سيجيء الزمان السعيد ؟ ! ..
(سؤال إلى أبي الهول)

أو :

كيف سنبدأ هذى المسيرة ؟
سؤال يحلق فوق العواصم
ويركب طائرة ثم يهبط في الكوخ
ثم يطير على الماء والصخر
يسكن بين الضلوع
(النبوءة مخبوءة في الدماء)

ولابد عند استعراض النماذج الأسلوبية في هذا الديوان أن يسترعي انتباهنا تكرار بعض الأنماط الصرفية والنحوية بشكل يوحي أن لهذه الأنماط وظائف مؤثرة من الناحية الجمالية والدلالية معا . يتكرر أسلوب الاستفهام – على سبيل المثال – أكثر من ثمانين مرة على هذا النحو :

القصيدة	أسلوب الاستفهام عدد مرات الاستعمال
١	١٩
٢	١
٣	٣
٤	٢
٥	—
٦	١٠
٧	٦
٨	٢
٩	٤
١٠	١
١١	—
١٢	١٦
١٣	٥
١٤	٧
١٥	—
١٦	١
١٧	—
١٨	٣
١٩	٢

وإذا كان الأسلوب كما يقول **ماكس جاكوب** هو إرادة ذات تسعى إلى استخراج الجواني في براني . عبر أدوات مختارة . فإن ذلك يؤكد صحة ما ذهبنا إليه سابقاً من أن الشاعر قد وقع فريسة للتخبط والشك نتيجة لقصوره الواضح في إدراك خط المفارقة الكامن في الواقع من ناحية . وعجزه عن تطوير رؤيته الذاتية لتلتحم بالعنصر الجدلي في هذا الواقع من ناحية أخرى .

وعلى سبيل المثال فإن استعمال أداة الاستفهام (هل) حوالي أربع وعشرين مرة في أسلوب استفهامي مفاده الشك أو الإنكار في الغالب . يمكن أن يطلعنا – من الناحية الدلالية – على مدى إخفاق الشاعر في طرح رؤية متماسكة للواقع . تطمح إلى تجاوزه والثورة عليه من خلال تعريته ورفضه .

كما أن استعراض بعض القصائد التي تتناول موضوعا عاطفيا كـ (**خيانة البنفسج**) و(**حلم يتغطى بالصرخات**) و(**المغني وتفاح الأمير**) و(**امرأة وحيدة**) أو موضوعا سياسياً كـ (**مشاهدات دامية في**

مدينه لا مبالية) و(سؤال إلى أبي الهول) و(الأخوة الأعداء) يكشف لنا عن الطبيعة الرومانسية المفرطة التي تتسم بها الرؤية الشعرية في قصائد الديوان بوجه عام : ففي قصيدة (خيانة البنفسج) تتخذ العلاقة بين العاشق والحبيبة هذا الوجه : الرغبة / الحلم / خيانة الحبيبة / رحيل العاشق .

وفي قصيدة (حلم يتغطى بالصرخات) تسير العلاقة على الوجه التالي :

معاناة العاشقين / الفشل في مجابهة الواقع / موت الحلم ..

وفي قصيدة (المغني وتفاح الأمير) يوظف الشاعر قالب الحكاية الشعبية التقليدية بشخصياتها المعروفة (المغني الفقير ـ الأميرة الجميلة ـ الأمير المتسلط) لتتخذ تجربة الحب وجها آخر هو :

فوز المغني الفقير بقلب الأميرة موت الأميرة وانتصار الطاغية / رحيل المغني العاشق بعد أن استحوذ عليه اليأس والحزن .

أما في قصيدة (امرأة وحيدة) فتدور التجربة الشعرية حول محور واحد هو :

الرغبة في السعادة / انتظار المجهول .

وتظهر سمات الرؤية الرومانسية واضحة في :

(١) الهروب من عالم الواقع إلى عالم الحلم .
(٢) الإلحاح على تأكيد المشكلة الذاتية .
(٣) عدم القدرة على تجاوز الفشل .
(٤) الإذعان لتيار المشاعر السلبية .

وفي قصائد (مشاهدات دامية في مدينة لا مبالية) و(سؤال إلى أبي الهول) و(الأخوة الأعداء) يشغل الشاعر هم البحث عن المدينة الفاضلة التي لا تحكمها شريعة الغاب . ولا يتسرب إلى قلوب أبنائها الحقد واليأس والخوف والبغضاء . وتأخذ العلاقة محورا ثنائيا كما في قصيدة (سؤال إلى أبي الهول) :

الشاعر / التاريخ أو الحضارة
أو محوراً ثلاثياً كما في قصيدة (مشاهدات دامية في مدينة لا مبالية) :
الوطن ـ المرأة / الشاعر / السائح الأجنبي

وقد تقوم على تداخل الأصوات وتضافرها أو تعارضها لتحقيق أكبر قدر من الفاعلية الوظيفية كما في قصيدة (الأخوة الأعداء) :

صوت الراوي
صوت الكورس
صوت الطفل الفلسطيني
صوت كاذب
صوت المذياع
صوت الأم .. إلخ

وبالرغم من لجوء الشاعر إلى عدة تقنيات متقدمة في بناء القصيدة . فهو لا يملك القدرة على النفاذ إلى لب الواقع واستكناه قوانينه المحكمة . فتراه يقلب هرم العلاقات المادية أحيانا بحيث يجعل من النتائج أسبابا أو العكس . فالحقد والخوف والبغضاء واللامبالاة هي (الأسلحة السرية) التي تقضي على إنسانية الإنسان وتجعل من الوطن (جسدا ميتاً بارداً) لا حياة فيه :

باردة ميتة كنت تنامين
نظرة عينيك الغافيتين
لا تقدر أن تعطيني تفسيرا للطاعون
... ...
... ...
تنهمر دماء سوداء
تتجول فوق العشب المسموم
لا يسمع نبض في القلب المحموم
لا يسمع نبض في القلب المحموم

وبالطبع فإن هذه الأشياء ليست إلا مجرد نتائج طبيعية للقهر السياسي والصراعات الطبقية والتناقضات الاجتماعية الحادة وغيرها .

كما أن الصراع السياسي بأبعاده الأيديولوجية والطبقية المتشابكة يتحول على مستوى الرؤية السطحية إلى صراع ـ كرامازوف ـ بين الأخوة بعضهم البعض من ناحية وبينهم وبين العدو الخارجي من ناحية أخرى :

لبنان لبنان
ذكرى بدء الطوفان
بدء العاصفة ـ الحقد
حين يصير الأخوة أعداء
وتصير مياها تروي الأوحال دماء الشهداء

وتفضي هذه الرؤية الرومانسية الجاهزة إلى نوع من اليأس والتشكك في مجيء (الزمان السعيد) الذي يحلم به العشاق والشعراء لوطنهم المعذب :

فهل يصدق الحالمون ؟
وتخرج صوتك للكون عاصفة من جنون
تمزق صوت الطبول القديمة
صوت السكون

ويشير النسق الاستبدالي الذي يكمن خلف الشكل الشعري للقصيدة عند أبي سنة . في هذا الديوان بوجه عام . إلى ضعف الطبيعة الدرامية نتيجة لاختفاء الصراع الفعلي . على مستوى البنية العميقة للعمل الأدبي . حيث يطغى دور العائق (كما أشرنا من قبل) على ما عداه من أدوار . ومن أهمها دور الفاعل المرسل الذي يمثل القطب الآخر في عملية الصراع . ويختفي عالم المقابلات الثنائية الدالة الذي يقوم على أساس من التقاطع الدلالي أو استحالة التجاور .

وبالنظر إلى مجموعة الإجراءات الفنية التي استخدمها الشاعر بحيث تدخل كعوامل رئيسية في عنصر التشكيل . يصبح من السهل أن نعثر على بعض الخصائص الجوهرية التي تميز بنية التعبير الشعري في قصائد الديوان ومن أهمها :

(١) الإبقاء على دور الصورة الشعرية . باعتبارها خاصية اللغة الشعرية الأولى . والاجتهاد في تكوين بعض الصور الأصلية المتميزة .

(٢) الاستفادة من الجانب الإيقاعي والدلالي . الناتج من التكرار . في تحقيق أكبر قدر ممكن من الفاعلية الوظيفية .

(٣) الاعتماد على شحذ الإيقاعات الغنائية . من خلال الحرص على الجانب الموسيقي المتمثل في الوزن والوقف والتقفية وغيرها من الوسائل الصوتية . كنوع من التعويض لعنصر القص .

(٤) عدم الاستفادة من إمكانية التذبذب بين النموذج الاستبدالي والنموذج السياقي لتحقيق أكبر قدر من الشاعرية والتكامل الوظيفي كما يقول جاكوبسون .

وبناء على ما سبق يتوطد لدينا الإحساس بجنوح الشاعر عموما إلى استغلال الإمكانيات المختلفة لمحور الاستبدال دون محاولة الاستفادة بالإمكانيات المقابلة على المستوى السياقي . وكأن الصراع المفقود بين البنية القصصية والبنية الغنائية . على مستوى الشكل . يقابله على مستوى الدلالة غياب فاعلية الصراع الدرامي بين قطبي الحدث . وهما الفاعل المرسل والعائق كما أشرنا في البداية .

ويمكن عن طريق الاستعانة بالإحصاء والتحليل الرياضيين الإشارة إلى الدور الرئيسي الذي تلعبه البنية الغنائية في تحديد ملامح التجربة الشعرية بهذا الديوان على النحو الآتي :

البحر	المتدارك	المتقارب	الرمل	الرجز	الكامل	قصيدة نثر
الوزن	فعلن	فعولن	فاعلاتن	مستفعلن	متفاعلن	ـــــ
عدد القصائد	٦	٦	١	٣	٢	١

ويتضح من هذا الجدول أن ٦٣ ٪ من مجموع قصائد الديوان تعتمد على تفعيلتى (المتدارك) و(المتقارب) وهما بحران يمتازان ـ فى الديوان ـ بإيقاع راقص منغم من بين البحور الستة البسيطة التركيب التى تدور حولها أغلب القصائد المكتوبة بالشعر الحر. كما أن القصائد التى تتكئ على تفعيلة (الرجز) لا تمثل سوى ١٥ ٪ من مجموع قصائد الديوان بشكل عام. ومن المعروف أن هذا البحر هو أقرب البحور الشعرية إلى النثر بسبب خفوت إيقاعه. ويربط بعض النقاد بينه وبين بحر «الأيامب» فى الشعر الإنجليزى حيث يعد كل منهما مداراً للتعبير عن القصة الشعرية. وقد لجأ شاعرنا إلى هذا البحر فى ثلاث قصائد تتدرج فيها أشكال الحركة السياقية من البسيط إلى المركب على هذا النحو:

(١) قصيدة (مالهو الربيع ؟!)	(٢) قصيدة (امرأة وحيدة)	(٣) قصيدة (المغنى وتفاح الأمير)
حركة سياقية بسيطة جدا.	حركة سياقية تقوم على الإشباع المنتظم للحرث على نحو قصصى بسيط.	حركة سياقية مركبة نسبيا وتتكئ بدورها على خلفية زمنية.

ويلاحظ أن هذه الأشكال لا تتألف فى الغالب من مشاهد منفصلة أو متقاطعة الأطراف يحكمها فى النهاية نسق واحد متكامل. ولكنها ـ على العكس من ذلك ـ تنساب فى إيقاعات البنية الغنائية على شكل تنويعات متضافرة الدلالة تحكمها طبيعة استبدالية خاصة. كما أن الارتكاز بشكل ملحوظ على كل من ضمير المخاطب وضمير المتكلم من شأنه أن يبرز الوظيفة الانفعالية العاطفية التى تعد سمة رئيسية من سمات الشعر الغنائى المعروفة.

وبالرغم من أن تحديد الشعر بالوزن يعد ـ كما يقول أدونيس ـ تحديداً خارجياً سطحياً يناقض الشعر فإن شاعرنا يتجاهل أهم عناصر البناء الشكلى التى تجعل من قصيدة النثر وحدة دائرية مغلقة تستبدل بعنصر الايقاع عناصر أخرى تحقق أكبر قدر من الشاعرية والتكثيف المجازى.

ولذلك تتحول قصيدة أبى سنة (رسالة إلى الحزن) إلى قطعة نثر فنية. تتخللها من حين لآخر بعض اللمحات الاستعارية المضيئة كقوله:

وسرعان ما تنفجر كالقنبلة
لتتحول إلى عصير مالح فى العيون
أو:
آه .. إن هذا الظبى الأبيض
يقبل مرحا خفيفا ..
ولكن وا أسفاه ..
إنه هش كالبسكويت
وعابر كالسحب وسريع كالبرق

والصورة كما يقول **رينيه ميانرد** ليست مجرد نتيجة لحساسية الشاعر، بل هى القصيدة نفسها وقد تم بناؤها ابتداء من الأشياء، إنها حركة الأشياء والكائنات التى تحاول التوحيد بين ثقل الأعماق الزاخرة واستقرار التيار الدائب.

ومحور الاستعارة أو الصورة فى الشعر هو تجاوز اللغة الدلالية إلى اللغة الإيحائية وكلما كانت هذه الصورة قادرة على إثارة الخيال ودفعه نحو تصورات عينية على قدر كبير من التركيب والتعقيد. كانت أشد فعالية وقدرة على تعديد مسطحات العروض الذهنية وإعطاء أبعاد جديدة لما يتسنى للإنسان أن يسيطر عليه. (٣)

وتقودنا دراسة المجاز الأصيل فى قصائد الديوان إلى تحديد أهم ملامح الصورة الشعرية. عند أبى سنة. على هذا النحو:

(١) تقوم الصورة الشعرية عند أبى سنة فى أغلب الأحيان على أساس من تبادل العلاقة بين العنصر الشخصى وعناصر الطبيعة المختلفة. حيث يلعب التقمص والإسقاط بصفة خاصة دورا بارزا فى عملية التعبير الشعرى.

(٢) يعد تكنيك التبادل من أبرز المفاعلات الدرامية فى شعر أبى سنة. حيث تبرز مقدرة الشاعر اللغوية فى تحقيق عدد لا محدود من الاستعمالات بعدد متناه من الوسائل. بينما تكاد تختفى ـ فى المقابل ـ تقنية التقاطع بين الصور والمشاهد. مما يشير مرة أخرى إلى ضمور العنصر الجدلى فى الرؤية الشعرية.

(٣) تتسم الصورة الشعرية عند أبى سنة. بقابليتها الشديدة للتوصيل حيث تتضاءل إلى حد كبير خاصية «عدم التناسب» التى تعنى بدورها قدرا كبيراً من الانحراف فى الإسناد الشعرى.

(٤) يلجأ الشاعر فى بعض الأحيان إلى أسلوب «**البدائل الحسية**» حيث يستعيض بها عن بعض **العناصر الحسية** مما يكسب الصورة الشعرية دلالة إيحائية غنية لا يتيسر أداؤها على المستوى المجازى الأول.

(٥) تمثل الاستعارة التمثيلية. بما لها من مذاق خاص يجمع بين الأبعاد الصوتية واللونية والحركية. أداة بارزة فى مجموعة الأدوات التى يستخدمها الشاعر فى عملية التوصيل الشعرى مما يضفى على صوره طابعا ديناميكيا حيويا.

ويمكن تمثيل أهم العناصر التى تسهم فى تشكيل الصورة الشعرية عند أبى سنة على النحو التالى:

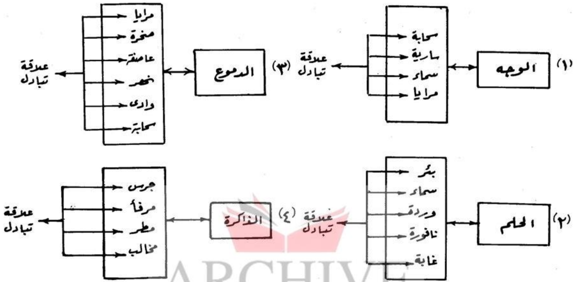
عناصر شخصية	عناصر طبيعية
وجه	سحب
عيون	ينابيع
قلب	غابات
صوت	غصون
دموع	غيم
دماء	طيور
شوق	رياح
حلم	برق
حزن	عشب
ذاكرة	بحر
	صخور
	شمس
	كهوف
	ورد
	رماد
	مطر
	نجم
	سماء
	ضفاف
	أشجار
	ضباب
	فجر

كما تبرز عناصر أخرى يعد بعضها وسطا بين العناصر الشخصية والعناصر الطبيعية ويعد البعض الآخر منها ذا طبيعة مستقلة لتصنع مع أى من العناصر السابقة بنوعيها شبكة من العلاقات والوشائج فى قوالب تصويرية مختلفة.

ومن هذه العناصر على سبيل المثال :

سفينة
سارية
عش
مرافئ
مرايا .... إلخ.

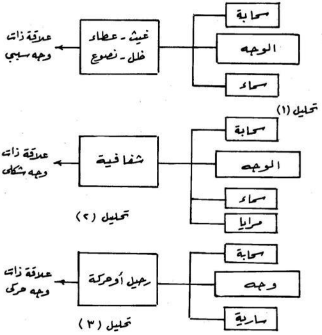
ويمكن حصر أهم أشكال التبادل التى تتم بين هذه الأنواع الثلاثة بعناصرها المختلفة على النحو الآتى :



والمهم عند تحليل الصور التى تنتظم فيها هذه العناصر هو ضروب التقابل المختلفة بين أطرافها مما يكشف عن نواة الدلالة فى الصورة .

وعادة ما يجمع الشاعر بين أشياء مختلفة . تربط بينها علاقات متعددة . وعلى الباحث البصير أن يكشف الوحدة الداخلية الخفية بين تلك الأشياء حيث يكمن (ميكانيزم) الصورة الشعرية بوجه عام فى نقطة حزمة العلاقات فى المجال القياسى .

ويمكن – وعلى سبيل المثال – تحليل الصورة الشعرية التى ينتظم فيها عنصر أو أكثر من العناصر التى تمثلها الشكل (١) على هذا النحو :



ويبين لنا هذا التحليل الثلاثى قدرة الصورة الشعرية على نقل الإحساس المركب عبر قناة التوصيل اللغوية عن طريق الاستعانة ببعض التباديل والتوافيق بين عدد محدود من العناصر . يمثل على مستوى التأليف السياقى نواة التشكيل فى الصورة . ففهم دلالة الصورة إما أن يعتمد على تصحيح الانحراف الجزئى أو الأولى فى حالة استخدام العناصر الحسية وإما أن يعتمد على عملية الإيحاء والتداعى فى حالة الاستعاضة عن العناصر الحسية بالبدائل الحسية .

كما أن رصد جميع الأنساق الشكلية التى تنتظم فيها عناصر بعينها . بحيث تبرز الصورة الشعرية نتيجة للربط بين أطرافها . يسمح للباحث بتكوين نموذج دلالى محكم يستطيع من خلاله شرح جميع الظواهر الدلالية والجمالية التى ينم عنها العمل الفنى .

وانطلاقا من التحليل السابق الذى يربط ـ على سبيل المثال ـ الوجه كعنصر شخصى وبعض العناصر الأخرى . لينسج خيوط صورة شعرية أصيلة مثل :

يرحل وجهك فى سحب الأنهار

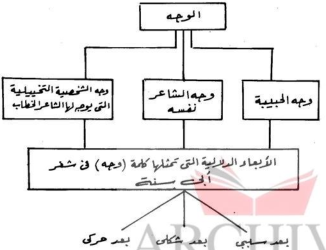
أو :

تزف المرايا إلى وجهك الآن عينيه

أو :

فرحت عندما رأيت وجهك المرح تلألأت نجومه
تذيب حولى الصقيع

أقول انطلاقا من هذا التحليل يمكن لنا القول بأن كلمة (الوجه) تأخذ فى شعر أبى سنة أبعادا دلالية يتم بإيضاحها النموذج التالى :



ويميل النقاد السيميولوجيون اليوم إلى الإعتداد بالصورة على أساس أنها تمثيل لجميع أنواع **التجارب** الحسية من صوتية وبصرية . تشمل اللون والشكل والذوق والشم واللمس مثل الصورة الحرارية والتشكيلية كما تشمل الحركة أيضا مثل الصور السينمائية .(٤)

ومن الممكن المضى فى تحليل بقية الصور الشعرية على النحو السابق لكن مجال هذا المقال لا يتسع لمزيد من الإفاضة .

وإذا كان التحليل البنائى للشعر يعمد إلى التمييز بين نوعين من الشكل : شكل الصوت . وشكل المعنى . (العلامة اللغوية كما يقول دى سوسير عبارة عن اتحاد لصورة صوتية هى «الدال» بتمثل ذهنى هو «المدلول») فقد يصبح من الأفضل عند شرح وتحليل بنية التعبير الشعرى فى عمل ما أن نشير ـ على المستوى السيميولوجى ـ إلى العلاقة المتنوعة بين الدال والمدلول باعتبارها معيارا ضروريا «لا غنى عنه فى فهم طبيعة العمل الشعرى والاهتداء إلى المفاتيح التى تعمل على فتح مغاليقه وتبديد غموضه» .

وتحليل الوظائف الرمزية للجانب الصوتى لا يلبث أن يفضى بالباحث إلى اكتشاف الرمزية الصوتية التى تعمل ـ بصورة غير مباشرة . عن طريق الإيحاء السمعى ـ على اشتراك العنصر الصوتى فى الدلالة . ومن ثم يصبح فى إمكاننا تحديد أهم الظواهر الصوتية التى تتمثل فيها رمزية الصوت الشعرى فى قصائد الديوان على هذا النحو :

(١) تكرار بعض الأصوات أو الحروف بشكل منظم فى مواقع متعادلة مما يؤكد الطاقة الإيحائية الكامنة لهذه الأصوات والحروف ، تلك التى تعتمد على نوع من القياس القائم بين المدلول والمنطوق .

(٢) عدم إشباع بعض الحركات مما يستلزم الوقف أحيانا قبل تمام البيت أو تمام المعنى . وقد يؤدى بتر (التفعيلة) على هذا النحو إلى إعاقة التواصل السمعى عند المتلقى مما يعكر على عنصر الاسترسال والتدفق فى هذه العملية .

(٣) المراوحة المنتظمة بين عدة وسائل إيقاعية كالمد والترجيع والجهر والسكون حسبما يتفق مع المعنى والحالة الانفعالية للشاعر ، مما يعتبر ذا قيمة دلالية كبيرة تدفع بالباحث إلى تحديدها وربطها بالدلالات المختلفة التى تساعد على أدائها .

ويمكن التمثيل للظاهرة الأولى ببعض الأبيات أو الجمل الشعرية التى تأخذ شكل **التيمات** فى القصيدة الواحدة ، أو تنتهى بها بعض المقاطع ، كقوله فى قصيدة (مشاهدات دامية) :

ينحسر الثوب عن الثديين
ينحسر الثوب عن الفخذين
تنهمر دماء سوداء
تتجول فوق العشب المسموم
لا يسمع نبض فى القلب المحموم
لا يسمع نبض فى القلب المحموم

حيث تنعقد بين الصوت (س) والصوت (ث) ضفيرة صوتية واحدة تنحل فى ياء المثنى الساكنة التى يقع عليها النبر فى (الثديين : الفخذين) ، مما يتجاوب مع إيحاء الرغبة الكامنة التى يتوق الشاعر إلى اشباعها على مستوى الفعل ، كما تنعقد فى المقابل بين السين والباء ـ وهما صوتان ذوا قوة إسماع منخفضة ـ ضفيرة صوتية واحدة فى (لا يسمع نبض) حيث تتداعى إلى الذهن بصورة مباشرة حالة الموت أو السكون . وتنحل هذه الضفيرة بدورها فى واو المد الواقعة بين الصوت (جـ) ، حيث يسمح طول الأداء فى المقطع الطويل المقفول (موم) بالتعبير عن عاطفة الحسية المكبوتة . وتتعانق الضفيرتان الصوتيتان عن طريق الوصل بين الفعلين (تنهمر) و(تتجول) . ومن الممكن ملاحظة المراوحة بين الهمس والجهر فى حروف التاء والهاء من جانب والميم والراء والجيم واللام من جانب آخر ـ مما يشى فى النهاية بالمفارقة المؤلمة .

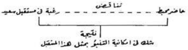
ونفس الشئ فى قوله :

يالله يا لله
كيف يكون الزمن المقبل ؟ !
كيف يكون الزمن المقبل ؟ !

فالأصوات ذات التأثير الإيقاعى الملموس تأخذ فى البيتين الأخيرين صورة المنظومة التقابلية :

ك ك ب ى ى و
ك ك ب ى ى و

وينبع عنصر الدلالة من هذه الثنائية المتعارضة بين حرفين من حروف العلة (الياء والواو) وبين حرفين من حروف الصمت الأساسية (الكاف والباء) حيث يشير هذا التعارض على مستوى الصوت فى تعارض آخر على مستوى الدلالة يمكن تمثيله على هذا النحو :



وفى المقطع الأول من قصيدة (الإخوة الأعداء) يلعب صوت (الراء) دورا جوهريا فى الإيحاء الدلالى. إذ يعد بمثابة الصوت التوليدى الذى ترتكز عليه دعامة الإيقاع الشعرى فى هذا المشهد الافتتاحى:

جاسر طفل أخضر
غض من شجر فلسطين الأحمر
ولد بتل الزعتر
يحمل فى عينيه (رقصة أمواج البحر)
فى العام الثالث من نهر الدم
هل يعطيه سلاح الجو الإسرائيلى طول العمر؟!
هل تعطيه الأحلام البراقة وطناً يمتد على خارطة من زهر؟!
هل يمنحه الإخوة سيفا وطعاما؟!

ويقوم الصوت المتردد المجهور (ر) بالتبادل مع الأصوات الأخرى فى الأبيات بشحذ الإيقاعات الغنائية والتصويرية بما يرتبط - على نحو ما - باستثارة مشاعر الغضب والسخط لدى المتلقى. وعلى نحو يخدم الوظيفة الانفعالية العاطفية التى سبق الإشارة إليها من قبل.

أما عن الظاهرة الثانية فيمكن التمثيل لها بقوله من قصيدة (لأنك تجهل مملكة الليل):

وتبقى من السنوات الطول مدينة
يقيم بها الخوف والحب
يقيم بها الموت والرعب. تمرح فيها الزلازل
وكنت تصلى لتشرق شمس المحبة فى الماء
وتنبت فى الصخر فوق الدماء
غصون الأغانى ويولد فى القلب نور السماء

فعدم إشباع تفعيلة (المتقارب) فى كلمتى (الحب. الماء) عن طريق البتر أو الزيادة يقضى بضرورة الوقف أثناء القراءة عند هاتين الكلمتين تفاديا لانحراف الإيقاع الشعرى.

وبالمثل قوله فى قصيدة (يؤوب المسافر):

لماذا يعلقنى الحزن بين جناحيه ثم يحلق فوق البلاد التى رفضتنى..
وفوق الزجاج الذى يتناثر من فتحة البرق؟!
لماذا رسمتك فوق الفؤاد. وجئت بكل الفصول التى عاندتنى
لأجعل منها حدودا لوجهك؟!

فلابد من الوقف عند كلمة (البرق) كنهاية محددة لهذا البيت ثم استئناف الإيقاع الشعرى من جديد فى البيت الذى يليه (لماذا رسمتك فوق الفؤاد). ويبدو أن الشاعر يلجأ إلى هذه الوسيلة الصوتية أحيانا عن عمد حيث كان فى إمكانه أن يقول مثلا:

وكنت تصلى لتشرق شمس المحبة فى الماء.
تنبت فى الصخر فوق الدماء غصون الأغانى

دون أن يضطر لوقف تدفق الإيقاع الشعرى عند كلمة (الماء) بشكل متعمد.

ولما كان تقييم أى تشابه جلى فى الصوت يعتمد بالضرورة - كما يرى جاكوبسون - على عملية التشابه أو عدم التشابه فى المعنى. فمن الممكن أن تقودنا هذه الفكرة إلى اكتشاف أزواج من العلاقات على النحو التالى:



فالقافية البائية بين الفاعلين (الحب : الرعب) وكذلك القافية الهمزية بين الاسمين المجرورين (الماء : الدماء) تدعم احتمال وجود علاقة معنوية بين هذه الأزواج وبعضها البعض.

كما تجتمع فى كلمة (البرق) أوصال الضفيرة الصوتية (الباء والراء والقاف) التى تلعب فى هذا المقطع من القصيدة دوراً نفسيا بارزا على المستوى الصوتى. حيث يتردد الشاعر بين الصوت (ب) والصوت (ق) لبث شحنته الانفعالية العاطفية على هيئة سلسلة من الانعباسات والانفجارات.

مثال ذلك هذا التوارد النغمى الذى تم بتكرار حرف الراء والقاف بصورة منتظمة فى قوله:

(يغرق فى زرقة الأفق)

أو هذا التوزيع الإيقاعى لحرف الراء والباء فى قوله:

(رؤوس الجبال البعيدة تدنو)
وحرف الراء والقاف فى قوله
(دموع المسافر ترشده للطريق)

ولما كان النقد البنائى ذا طابع تحليلى لا تقييمى فإن ما يمكن أن يقوم به الناقد البنائى ينحصر فى توليد معنى معين اشتقاقا من الشكل الذى هو الأثر الأدبى نفسه.

ولكن تحليل شبكة العلاقات اللغوية على المستويات الثلاثة: الصوتية والتركيبية والدلالية لابد أن يفضى فى النهاية إلى نوع من التقييم الجمالى للعمل الأدبى. وإذا كان التصوير الدقيق للقيمة الجمالية ينبع - كما يقول لوسيان جولدمان[5] - من التوتر بين التعدد والثراء الملموس والوحدة التى تنتظم هذا التعدد المتماسك فإن أهم ما يميز القصيدة الشعرية عند أبى سنة هو هذا القدر النسبى من التماسك بين الكل الواحد والأجزاء المتعددة. وذلك بسبب وجود بعض عوامل التشويش التى يمكن رفضها عند عملية التحليل والشرح. لتناقضها أو سطحيتها.

وإذا كان علينا أن نرجع التشوش الذى يصيب تماسك القصيدة عند أبى سنة إلى سبب من الأسباب فإننا نرجعه إلى «رؤية العالم» عند الشاعر نفسه. إن هذه الرؤية - إذا أفدنا من البنيوية التوليدية - ذات طبيعة خاصة. إذ تتميز بالذاتية المفرطة. ولكنها ذاتية السلب فى مواجهة عالم غير قابل للفهم (تذكر كثرة عدد صيغ الاستفهام). لا يسمح بالتعاطف. أو النمو. ولا يمنح الذات الفرصة للبقاء الفاعل. أو الالتحام بالآخرين. وليست رؤية العالم - فى الديوان الأخير لأبى سنة - تجاوزا لرؤية الدواوين السابقة. إنها نفس الرؤية فى جذورها الأساسية. وإن حاول الشاعر - أحيانا احتواء الجماعى فى الفردى أو تجاوز منطقة السلب الخالص.

وقد يبرز الشاعر - فى هذا المجال - توقه الحميم إلى مجتمع إنسانى أفضل. توقد فيه شموع (الحب والحرية والعدل) رغم علمه الأكيد كما يقول:

(بأن النبوءة محبوءة فى الدماء وأن النبوءة مكتوبة بالجراح).

هوامش البحث:

(١) صلاح فضل. نظرية البنائية فى النقد الأدبى. القاهرة. مكتبة الأنجلو المصرية دار المعارف ١٩٧٨ ص ٢٠٣.

(٢) ∾ علامة رياضية تعنى التناسب.
≈ علامة رياضية تعنى التقارب العددى.

(٣) صلاح فضل. نظرية البنائية فى النقد الأدبى. القاهرة. مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٨٠ ص ٣٥٧. ص ٣٥٨.

(٤) المرجع السابق. ص ٤٦٧.

(٥) صلاح فضل. منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى. القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٧٨ ص ٢٤٦.

علم الشعر • علم اللغة

■ تأليف

رولف كلويفر

■ تقديم

نبيلة ابراهيم

عندما خلق الإنسان ليكون فى بؤرة هذا الكون . حيث تلتف الأشياء من حوله فى تزاحم مختلط . وعندما خلق مميزا بمقدرة على التعبير سميت اللغة . عندئذ بدأت تتحرك الأشياء فى ذهنه . أو لنقل بدأ فكره يحرك الأشياء ليصنع منها تشكيلات لغوية تعبر عن مشاغله مع نفسه ومع الكون المحيط به . ولم يكن يدور بخلد الإنسان القديم أنه بهذه التشكيلات اللغوية يصنع فنا ، ذلك أن الكلمة كانت توظف توظيفاً عمليا على نحو لم يتح له فرصة الإمعان فى تعبيره اللغوى فى حد ذاته وفى أبعاده الرمزية .

ولم يصبح تعبير الإنسان القديم فنا إلا عندما انعزل عن وظيفته العملية فيما بعد . وأصبح ينظر إليه فى حد ذاته بوصفه إمكانيات لغوية . استعان بها الإنسان فى الكشف عن العمليات الداخلية والخارجية .

وليس الإنسان الحديث ببعيد عن الإنسان القديم فى كونه يجد فى اللغة وسيلة للتعبير المبهر عن موقفه الحسى المحدود والكونى المطلق . والفرق الوحيد بينهما هو أن الإنسان الحديث يعى تماماً أن ما يبدعه من خلال اللغة إنما هو فن . وأن هذا الفن ليس هو الواقع . إنه قريب منه ولكنه بعيد عنه . وهو يستعين بلغة الواقع وأشيائه المحسوسة . ولكنه يشكل اللغة على نحو مخالف ، كما يكسب الأشياء معنى مخالفاً . وهذا يؤكد مرة أخرى أن التعبير الفنى لا تدرك جمالياته إلا عندما ينعزل عن الوظيفة العملية .

والشعر من أقدم الفنون القولية . وقد مر الإنسان القديم بمرحلة أكثر تقدما كان يدرك فيها بحسه الفنى أن ما يعبر عنه بالشعر يخالف ما يعبر عنه بغير الشعر . وربما كان هذا التعبير غير الشعرى مستوفيا لبعض المواصفات الشعرية ، فقد يكون التعبير مستغلا للعنصر النغمى أو الصوتى للكلمات . وقد يكون مستعينا بالقافية . وقد يكون مستعينا بالتشكيلات التصويرية . وكل هذه العناصر أساسية فى الشعر . ومع ذلك . فإن الإنسان ميز منذ زمن بين الشعر وغير الشعر .

وما زال . وسيظل . هذا الإحساس الفريد بالشعر قائما . وليس كافيا أن يقول الشاعر إنه ألف شعراً . بل إن القارئ كذلك لابد أن يشاركه فى أن ما يقرأه هو شعر حقاً وليس أى شكل آخر من أشكال التعبير . فإذا أضفنا إلى هذا أن الشعر . بخلاف الأجناس الأدبية الفنية الأخرى . فيه من الخواص ما يجعله قابلا للحفظ والترجيع . بل مغريا بالحفظ والترجيع . فإن هذا يؤكد أن للشعر مكانة لغوية خاصة فى عالم الأدب .

ومن هنا كان البحث الدائب عن مفهوم الشعر قديما وحديثا . ولم يكن هناك عصر من العصور لم يشغل فيه النقاد والفلاسفة أنفسهم بمفهوم الشعر . وكان هذا المفهوم يتركز فى معظمه إما فى شكل الشعر وعملية إبداعه . أو حول عالم الشاعر وعلاقته بالواقع . وربما لم ينشغل النقاد بطبيعة لغة الشعر بوصفها بلورة لمجالات مختلفة . منها مجال الشاعر الخيالى . ومجال الواقع الاجتماعى . ومجال تفجير طاقات اللغة فى حد ذاتها . ثم أخيرا مجال القارئ الذى يقرأ الشعر ويتمثل عالمه ـ ربما لم يشغل النقاد أنفسهم بهذا كله . بقدر ما يحدث اليوم ومنذ سنوات قليلة .

على أن أهم ما يحرص عليه نقاد الشعر اليوم هو إبراز خصائص لغة الشعر من الناحية التوصيلية . أى إبراز لغة الشعر بوصفها عملية ممتدة من مرحلة ما قبل الإبداع إلى مرحلة الإبداع . حتى تصل إلى قارئ يستعيدها من خلال لغة خاصة على المستوى الشكلى

والمعنوى . ومعنى هذا أن الشاعر الذى يعيش فى مجال معين ، تحكمه ظروف تاريخية واجتماعية وثقافية محددة ، يعيش دائما فى حالة من التوقع والإثارة اللتين تدفعان به إلى العملية الشعرية التى تحكمها المقدرة والرغبة الملحة فى التعبير . وبالمثل فإن القارئ الذى يعيش فى مجال تحكمه ظروف تاريخية واجتماعية محددة . وقد يكون هذا المجال مخالفا لمجال الشاعر ـ هذا القارئ للشعر تكون لديه المقدرة على تمثل العملية الشعرية والرغبة فى الاندماج فى عالمها ، ومن ثم فهو يقترب من حالة التوقع والإثارة التى عاشها الشاعر . ونتيجة لهذا الاهتمام بعملية التوصيل . فإن ناقد الشعر يترك الكلام عن علم الأدب كما يترك الكلام عن علم الشعر بوصفه نظاما من الأنظمة الأدبية . لينطلق من وصف النص لكى يصل ، من ناحية ، إلى أسس مستقرة للوصف . ولكى يصل ، من ناحية أخرى ، إلى أسس العملية التوصيلية التى يقوم بها النص بين مبدع ومستقبل .

وربما كان من الكلام المعاد أن يذكر فى هذا المجال ، أن نقد لغة الشعر ، على هذا الأساس ، نشأ فى حضن الأبحاث اللغوية الحديثة .

وكانت الإفادة الأولى الكبرى من أبحاث دى سوسير . فعندما ميز دى سوسير بين اللغة والكلام ، وأعطى جل اهتمامه للغة لا للكلام ، لأنه كان يهدف أولا إلى الكشف عن النظام فى اللغة . وعندما أعلن أن اللغة نظام من العلامات التى تعبر عن الأفكار ، متنبئا بذلك بظهور علم مستقل يبحث فى أنظمة العلامات اللغوية وغير اللغوية ، خطا نقاد الأدب من بعده خطوة أخرى فأوضحوا أن اللغة كنظام ليست سوى تصور ذهنى ، إذ لا يتحقق هذا النظام إلا فى إطار التعبير . وإذا كنا نهدف إلى إثراء الأبحاث اللغوية ، فلابد عندئذ من فصل الرسالة اللغوية عن التشريح ، والحديث عن النظام ، والتركيب المتعمد عن البناء ، أى أننا لابد أن نبحث عن التغيير فى إطار النظام .

وتعد صيغة ياكبسون البلورة النظرية لخاصية الكلام ووظيفته ، وذلك عندما حدد الأطراف الثلاثة المتشابكة فى عملية الكلام . فالكلام رسالة بين مرسل ومستقبل ، ولا تتم عملية الاتصال إلا من خلال ثلاثة عوامل أخرى هى الشفرة والصلة والمجال . إن المرسل يختص بالوظيفة الانفعالية ، كما يختص المستقبل بالوظيفة المعرفية ، أما الرسالة فهى تحتوى على الوظيفة الجمالية . ومن ناحية أخرى فإن الشفرة التى يتحتم وجودها بين المرسل والمستقبل تحمل وظيفة فوق لغوية ، فى حين يمثل المجال والصلة الوظيفة المرجعية . هذه العملية تتبلور فى النهاية ، فى مجال العلاقة بين العمل الأدبى والقارئ فى سؤالين يصدران عن القارئ وهما : ماذا يقول الكاتب ؟ وعم يتحدث ؟ .

ولا تعد اللغة فى هذه الحالة مجرد واسطة بين العقول والأشياء ، كما أنها لا تعد شكلاً للحياة ، بل هى بالأحرى عالم مستقل بذاته . وفى هذا العالم تتحرك كل جزئية لغوية فى علاقتها بالأجزاء الأخرى من ناحية ، وبجوهر العمل الكلى من ناحية أخرى . أى أن التعبير الأدبى تحركه دينامية داخلية ترد الجزء إلى الكل والكل إلى الجزء .

هذه النظرة العملية والفنية لوظيفة اللغة فى التعبير الأدبى ، وهذا الإصرار على إشراك المستقبل فى العملية اللغوية ، لم تفتح آفاقا واسعة أمام تحليل النصوص الأدبية فحسب ، بل فتحت المجال للنقاش العلمى والفنى فيما يختص بطبيعة اللغة ووظيفتها فى كل نمط أدبى . وفى مدى الاختلاف الذى يميز بين الأجناس الأدبية بناء على طريقة التوظيف اللغوى فى كل جنس على حدة .

فإذا كان العمل الأدبى ، أيا كان نوعه ، يدور أساساً حول اسم وفعل ، أو فاعل وحدث ، وما يلحق بهما من إشارة إلى وصف إلى ظروف زمانية ومكانية وغير ذلك ، وإذا كان الحدث الذى لابد أن يتسم على المستوى الفنى بالشمولية والخصوصية هو الذى يبرز موقف الفاعل على المستوى الاجتماعى والكونى ، حيث إن الفاعل يقف منه موقفا جدليا يتحول إلى معنى ـ إذا كان هذا الإجراء اللغوى يتم على مستوى فنى فى أى عمل أدبى ، فإننا نتساءل بعد ذلك : ولكن ما الخصوصية اللغوية التى جعلت من الشعر فنا أدبيا مميزا ؟

ولكى نجيب عن هذا السؤال لابد أن نضع نصب أعيننا الاعتبارات الأولية الآتية :

أولا : إن الشعر يعد أكثر الأشكال الأدبية بعداً عن لغة الواقع أو اللغة العادية ، وبتعبير آخر إن الشعر هروب من المألوف ، وبدون هذا الهروب لا يكون هناك شعر ، وتبدأ عملية المعارضة للغة العادية عندما يتصدر التنظيم النغمى لغة الشعر ، ومن هنا يبدأ الإجراء الأول للشعر وهو إلغاء الآلية عن طريق دفع عملية الاتصال المباشر إلى المؤخرة ، على عكس ما تفعله اللغة العادية وهو أن تكون عملية الاتصال فى الصدارة .

ثانيا : يتمثل إجراء إلغاء الآلية على نحو آخر عندما يحول الكلمة من دال ومدلول مصطلح عليهما إلى دال ومدلول آخرين . فإذا قال الشاعر :

سأنزوى فى صمت
وأنحنى للموت

فإن الكلمات : الانزواء والصمت والانحناء والموت يمثل كل منها ، بعيدا عن الشعر ، دالة ، أى صورة صوتية ، ومدلولا ، أى معنى مصطلحا عليه . ولكنها عندما تدخل فى نسيج الشعر يصبح المدلول دالة لمدلول آخر . فإذا بالصمت يقف فى علاقةالقوية مع الانزواء ، وإذا بهما معا يقفان فى علاقة أخرى مع الانحناء للموت .

الشعر إذن يلغى الآلية إلغاء مضاعفا عندما يحيل الكلام العادى إلى نغم ، ثم يجعل منه فى الوقت نفسه حزمة من العلامات ذات الوحدة الدلالية . ومعنى هذا أن كل قصيدة هى فى حد ذاتها وحدة سيميولوجية مستقلة بذاتها . ولهذا فإنه بدون التوجيه السيميولوجى أو العلامى فى تحليل الشعر ، يظل التحليل محصوراً إما فى الإطار الشكلى الصرف ، أو أنه ينحو منحى نفسيا أو إيديولوجيا فى البحث عن المحتوى . أما إذا تناولنا العمل الشعرى من وجهة نظر سيميولوجية ، أى من حيث إنه يعمد إلى خلق لغة جديدة من العلامات ، فإننا عندئذ ندرك الوجود الذاتى المستقل للقصيدة ، كما أننا نستطيع أن نضع أيدينا على دينامية اللغة التى تتحرك بداخل النص .

وهنا يتفق الشعر مع اللغة فى كونها أصلا نظاما من العلامات . ولكن بينما نجد اللغة تهتم بنتائج هذه المقدرة ، يهتم الشعر بعمليتها وبإمكانية بناء علامات جديدة ونظام جديد لها . وكل هذا يؤكد الأساس الأول للشعر ، وهو أنه عالم مصنوع من المقدرة اللغوية . ويعكس هذا المفهوم أصل معنى كلمة Poiesis فى اللغة اليونانية ، المشتقة من كلمة Poiein ، أى أن يصنع .

والواقع أن الإنسان يتعلم لغة العلامات منذ صغره على مستويات مختلفة ، فهو يتعلمها عندما يتعلم اللغة مفردات وجملا . وهو يتعلمها على مستوى أكبر عندما يتعلم الأسلوب والبلاغة ، ثم هو يتعلمها فى أعلى مستوياتها فى الشعر . ويمكننا أن نقول إن الإنسان يتعلم العلامة اللغوية وغير اللغوية بمعان كثيرة ، فهو يتعلم العلامة الأيقونية ، أى عندما يكون الشكل أو اللغة مطابقين للواقع . فالصورة الفوتغرافية مثلاً علامة أيقونية للمنظر أو الشخص . وبالمثل الأصوات المماثلة للطبيعة ، مثل جرجر ومأمأ . وهو يتعلم العلامة السببية أو المرجعية ، أى تلك التى يكون بينها وبين موضوعها سبب ، مثل علامة الابتهاج والألم ، ولغة التعجب ، إلى غير ذلك . وهو يتعلم العلامة الرمزية عندما يتعلم العلامات المصطلح بها على معنى محدد ، مثل رفع الإصبع للتعبير عن الرأى . وعندما يتعلم أن كلمة أحمر رمز للخطر .

هذه العلامات جميعا تتوزع وظائفها فى العمل الأدبى بين الوظيفة العملية والوظيفة الدلالية والوظيفة التركيبية . ومن أهم خواص اللغة الشعرية أنها تمزج بين أنواع العلامات ، الأيقونية والسببية والرمزية ، كما

تمزج بين وظائفها العملية والدلالية والتركيبية . وسواء اتفق النقاد على أن العلامة فى الشعر ذات علاقة بشئ ما ، أو أن حقيقتها تتمثل فيها فى حد ذاتها ، فإن العلامات عندما يجتمع بعضها إلى بعض ، لابد أن يكون لها فى النهاية دلالة محددة .

ثالثا : بوصلنا الإجراء الأول والثانى فى عملية الشعر إلى الأساس الأول للشعر وهو ما يسمى بأساس التحقق Aktualisierung . والتحقق يعنى إحالة الكلمة من مجرد كونها علامة لكى تصبح شيئا يدرك . فكلمات الانزواء والصمت والانحناء والموت التى قدمناها فى المثال السابق على سبيل المثال ، قد امتدت بمعناها السيميولوجى الثانى لكى تصبح أشياء مدركة .

وكما يحدث التحقق على مستوى العلامة المفردة ، كذلك يحدث على مستوى التعبير . فإذا كانت اللغة ذات معيار واحد مال الشاعر إلى الانحراف عنها ، كما حدث مع الشعراء القدامى ، على سبيل المثال ، وكانت انحرافاتهم عن معيار لغة الشعر تثير ضجة نقدية . أما عندما يكون للغة معياران ، فعندئذ قد يتجه الشاعر إلى استخدام اللغة العادية ، مع إشباعها ، فى إطار التعبير الشعرى .

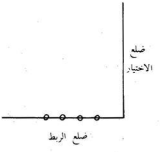
يقول الشاعر على سبيل المثال :

كل شئ جف مات
كل شئ مات حتى الذكريات
الذى فات وما لم يأت مات

فنحن هنا نقترب فى التعبير من اللغة العادية . ولكن هذه اللغة العادية عندما تنتقل إلى الشعر تندمج معه فى إطار إجراءاته وأسسه . وفى هذه الحالة حدث إشباع للغة العادية عن طريق التكرار الصوتى الواحد ، والسجع الاستهلالى ، والربط بين الكلمات ذات الأصوات والدلالات المتماثلة ، وأخيرا عن طريق تحميل الكلمة من الدلالة أكثر مما تحمله فى اللغة العادية .

الشعر إذن يرفع عن اللغة العادية معاييرها المألوفة عندما يشركها فى العملية البنائية للقصيدة ، فإذا بالشاعر فى النهاية يصنع من المشاركة اللغوية لغة جديدة على مستوى آخر . الغرض منه الوصول إلى تحقق المعنى .

على أن هذا لا يتم إلا من خلال أساس آخر للشعر ، وهو ما يسمى بأساس التطابق بين عنصرى الاختيار والربط . فإذا كان عنصر الاختيار من بين الألفاظ التى تدور فى فلك واحد من المعانى يمثله الضلع أ ، وكان عنصر الربط يمثله الضلع ب ، فإن أساس قانون التطابق أن يتطابق ما على الضلع العمودى تماما على الضلع الأفقى ، بحيث تنتظم الكلمة مع ما قبلها ومع ما بعدها فى السياق المعنوى والصوتى . وبحيث تنمو العلاقات بين عناصر التركيب على المستوى الصوتى والتركيبى والسيميولوجى من خلال التكامل أو التعارض أو التشكيل التصويرى .



ومن الطبيعى ، بل إنه من الأهمية بمكان ، أن نعرف أين وكيف تظهر اللغة المجازية ، وأين تتباعد الأصوات وتتقارب ، ومن الطبيعى أن نتساءل عما إذا كانت الكلمة جزءا من تشكيل تصويرى محدود أم أنها ترتبط بمجموعة متشابكة من الصور ، ثم ما إذا كانت الكلمة أو العبارة محملة بوظائف العلامة الأيقونية والمرجعية والدلالية أم أنها تقصر عن أداء هذه الوظائف .

وسنحاول أن نجيب عن هذه التساؤلات من خلال نموذج تطبيقى هو مقطع من قصيدة مذكرات الملك عجيب بن الخصيب للشاعر صلاح عبد الصبور . يقول الشاعر فى مطلع القصيدة ..

مات الملك الغازى
مات الملك الصالح
صاحت أبواق مدينتنا صيحا ملهوفا
وقف الشعراء أمام الباب صفوفا
وتدحرجت الأبيات ألوفا
تبكى الملك الطاهر حتى فى الموت
وتمجد أسماء خليفته الملك العادل
وتراوح فى نبرات الصوت :
صوت حيوان
هناء محا ذاك العزاء المقدما

صوت فرحان
لما عبس المحزون حتى تبسما
صوت ريان
فأنت هلال أزهر اللون مشرق
صوت أسيان
وكان أبوك البدر يلمح فى السما
صوت غضبان
وأنت كليث الغاب همك همه
صوت بالدمعة نديان
وكان المليك الراحل اليوم قشعما
صوت فياض بالأحزان
وكان أبوك البدر قد فاض أنعما
صوت مبسوط حتى قرب القافية الميمية
فحييت من سبط سليل أشاوس
كرام سجاياهم
وبورك من نما
(ما أضجر هذى القافية الميمية)
(لن يسكت هذا الشاعر حتى يفنى حرف الميم)

خيط العلامات يبدأ بالاختيار الأول للكلمات الأولى التى حددت زمن النغم : مات الملك الغازى ، مات الملك الصالح . ثم يمتد الخيط ليختار أكثر الكلمات قدرة على التحميل المعنوى والدلالى والإيقاعى ، فإذا بالألفاظ المختارة تنطبع تماما مع السياق الأفقى الممتد حتى ينتهى إلى الكلمات التى أغلقت المعنى وصعدته إلى النهاية وهى : لن يسكت هذا الشاعر حتى يفنى حرف «الميم» . عندئذ يصبح حرف الميم ، وهو حرف الروى ، علامة للمعنى الكلى الذى يجمع كل مدلولات العلامات اللغوية الأخرى التى انسابت مع سياق القصيدة منذ البداية .

وعندما بدأ الشاعر يختار لغة قصيدته ، وجد نفسه يستند إلى معيارين للغة : اللغة القديمة واللغة الحديثة . وتقف اللغة القديمة هنا لا بوصفها مجرد معيار لغوى ، بل يحمّلها الشاعر ما هو أبعد من ذلك . لقد أصبحت اللغة القديمة علامة على كل ما هو قديم بال . أصبحت علامة على تلك الأصوات الصاخبة الجوفاء الخالية من الصدق . إنها الظاهرة المكررة المملة التى لا تنتهى إلا بسقوط حرف الميم من اللغة . وهكذا تمتد قافية الميم بين الأسطر تمثل لا نهاية ظاهرة النفاق ولا نهاية الصخب الأجوف .

وبين أسطر المعيار القديم للغة الذى أشبعه الشاعر بالتكرار الصوتى ، تبرز اللغة الحديثة . إنها اللغة التى تقف معارضة للغة القديمة لا على مستوى الواقع ، فما هذا يريده الشاعر ، بل على المستوى العلامى والدلالى . فبينما تقف لغة الشعر القديم علامة على الصخب الأجوف ، تقف لغة الشعر الجديد علامة على الصوت الهامس الذى لا يمكن أن يعلو إلى حد الصخب . وبينما تقف لغة الشعر القديم علامة على الزيف ، تقف لغة الشعر الجديد علامة على الحقيقة والصدق . وهكذا تتداخل أصوات اللغة بين الصخب والهمس ، والزينة والصدق ، حتى تأتى لغة الصوت الصاخب فى النهاية موحية بالامتداد ، فيقطعها الصوت الهامس بالتعليق على الحقيقة الكلية .

الشاعر إذن يسير فى إجراءات الشعر خطوة خطوة فى سبيل تحقيق أسسه . فهو فى المرحلة الأولى يسمع الأصوات خلف الحروف ، ثم يحس بالتشكيلات التى لم تكتمل بعد . حتى إذا اكتملت التشكيلات فى تصوره ، إذا به فى المرحلة التالية يعى الكلمات فى حد ذاتها ويلح على الكلمة التى تخدم ، فى أقدر قدراتها ، مقصد الروح ، لأن هذه الكلمة هى التى تصنع التشكيل النهائى الذى يمسك بحركة الروح وبواعث هذه الحركة على المستوى الواقعى المحدود وعلى المستوى الكونى المطلق . وتتسم هذه الخطوة برمزيتها ، إذ يحيل الشاعر فيها الكلمة بوصفها علامة على دال ومدلول ، إلى دال ومدلول آخرين لا يفصحان عن طبيعتها ، بل يكتفى بالإشارة إليهما .

وتنتهى هذه الإجراءات بتحقيق الأساس الأول للشعر وهو التحقق ، أى تحقق المعنى متجسدا فى شكل أشياء وشخوص تهمس وتتكلم لغة تفيض بالتوتر بين المرفوض والمقبول ، والسطحية والعمق ، والحسى والمطلق .

ولعل فى هذا ردا على من يتحدثون عن علم الشعر التوليدى بتأثير أبحاث اللغة التوليدية والتحويلية . فعلم الشعر عند بيرفتش علم تجريبى يقدم نظرية فى النص الأدبى ، مستفيدا من النتائج التى توصل إليها اللغويون . وتتلخص آراء بيرفتش فى النقاط التالية :

١ ـ إن اللغة المستعملة فى الشعر تعد انحرافا عن المعايير اللغوية . فالشعر مرتبط باللغة الطبيعية ولكنه ثانوى بالنسبة لها ومتطفل عليها .

٢ ـ أى انحراف عن اللغة الطبيعية لابد أن ينتظم فى الشعر فى نظام . وليست قواعد هذا النظام لغوية ، ولا يعد لغويا فيه إلا ما يقابل النحو التحويلى . وفى هذه الحالة يكون تحليل الشعر بأدوات لغوية .

٣ ـ يعد الشعر التوليدى نظاما ثانيا من القواعد يرتبط بنظام قواعد اللغة الطبيعية ، ولهذا فإنه من الممكن اختبار قدرة القواعد الأولى لبناء الجملة العادية فى إطار النظام الشعرى .

على أن الحق يقال إن مثل هذه الآراء والنظريات اللغوية لم تخرج إلى حيز الاختبار الواسع ، بل ظلت إلى حد كبير فى الإطار النظرى ، الأمر الذى حدا بـ «فان ديك» أن يعلن أن هذه النظريات تمثل إشكالا نطمح فى أن نجد له حلا مع الزمن .

على أنه يرد على هؤلاء اللغويين بأن الانحراف فى الشعر لا يمكن أن يكون موازيا للنحو التوليدى والتحويلى . ذلك لأنه يصعب أن نحدد فى الشعر ما إذا كانت لغته منحرفة عن لغة الكلام العادى وعن المعايير اللغوية أم عن المعايير الأدبية بصفة عامة .

إن ما يهم الشاعر حقا هو أن يستغل كل التشكيلات اللغوية فى كل مستوياتها ووظائفها من أجل تحميل اللغة وظيفة إشارية جديدة .

ولهذا فإن التجديد مرافق للشعر فى جميع عصوره ، ونعنى بذلك تجديد العلامة اللغوية فى الاستخدام الشعرى . ولا يعنى التجديد خلق علامات رمزية ومرجعية وأيقونية جديدة فحسب ، بل يعنى تغيير وظائف هذه العلامات المستخدمة .

ولننظر كيف وظف الشاعر كلمة الذراع ، على سبيل المثال ، فى القصيدة التالية تحت عنوان «كان ليلا» لفتحى سعيد :

كان ليلا مُترعَ الشجويتيم الأنبياء
خضب الدَّمُّ حناياه ففرَّ الندماء
تحت جنح من سواده
فذراع فى الهواء
وذراع تنزعُ النجمة من صدر السماء
وذراع تدفع الريح وتجرى فوق ماء
كشراع
وذراع فى نجيع الشهداء
وذراع فى نجيع من مداده
ترسم الحرف بقلب الشعراء
وذراع فى ذراع فى ذراع
تتدلى فى العراء
فتردى عن جواده
مستطار اللب مصلوب النداء
فاستفاقت كربلاء
بعض أشلاء وأنهارَ دماء
ذات ليل . مرجع الشجو يتيم الأنبياء

ثم ننظر كيف وظفت كلمة الذراع فى مثال من الشعر القديم ، وهى أبيات تروى لأبى الأسود الدؤلى . يقول فيها :

بليت بصاحب . إن أدن شبرا ... يزدنى فى مباعدةٍ ذراعا
وإن أبسط له فى الود ذرعا ... يزدنى فوق قيْس الذرع باعا
أبت نفسى له إلا اتباعا ... وتأبى نفسه إلا امتناعا
كلانا جاهد أدنو وينأى ... فذلك ما استطعت وما استطاعا

وقد لا تسعفنا الذاكرة بمزيد من الاستشهاد الذى توظف فيه هذه الكلمة بذاتها ، ولكننا نشير إلى الاستخدام الرومانسى لما هو قريب منها مثل كلمتى كف ويد ، ومثال هذا :

واقفا شُلَّت على السريداه
وكذلك : **وأقداح رق بكف الطغاه**
وأيضا : **كل كف شلها البغى لتنساب إلى نظرته**

فهذا الاستخدام المتنوع للكلمة ، كمجرد مثال ، يكشف لنا عن طريقة توظيفها . فهى عند أبى الأسود استخدمت استخداما مجازيا ولم تتجاوز الواقع كثيرا وإن أدت الغرض منها . وهى فى الشعر الرومانسى استخدمت فى الإطار الاستعارى أو التصويرى المحدود . أما فى الشعر الجديد فقد أطلق الشاعر العنان لاستخدامها ، فإذا بالأذرع المختلفة ممثلة لثلة الأصدقاء التى أصابها الإحباط . فإذا كل ذراع تشير إلى موقف نفسى معين . فتنوعت إثر ذلك المواقف النفسية تبعا لتكرار الكلمة فى السياق الشعرى . ولا يعنى هذا أن الشعر الجديد لا يستخدم الكلمة استخداما مجازيا أو استعاريا ، ولكن ما نود أن نقوله هو أن استخدام الشاعر للكلمة فى إطار علامى محدود لم يعد يقنعه .

فهل يمكننا بعد ذلك أن نتحدث عن علم الشعر التوليدى المتفرع عن النحو التوليدى؟ إن الأبحاث اللغوية الحديثة تعجز بدون شك عن الكشف عن مغاليق الشعر . ولم يبق إلا أن نبحث عن الشاعرية فى هذا الكم الهائل من الوظائف التى يؤديها الشعر فى عملية الاتصال . وفى هذا يقول ديبوا Dubois معارضا كلية رأى اللغويين : «ليست وظيفة لغة الشعر مرجعية ، وإنما تكون وظيفة اللغة مرجعية إذا لم تكن شعرا . وهذا ما يجعل لغة الشعر غير مؤهلة لأن تكون لغة اتصال . فإما أن توصل لغة الشعر الكثير أو لا توصل شيئا . إن لغة الشعر لا توصل إلا نفسها ، بل يمكننا أن نقول إنها توصل نفسها إلى نفسها . وهذه العملية للاتصال الداخلى فى لغة الشعر هى الأساس الحقيقى لشكل الشعر . فالشاعر عندما يرغم عمليات المطابقة بين الوظائف المتعددة للغة ، على التزحزح من مستوى إلى آخر ، يغلق الكلام على نفسه . وهذا التكوين المغلق على ذاته هو ما نسميه شعراً . »

على أن تقليص العملية الشعرية إلى حد أن تصبح وظيفتها لا تتجاوز ذاتها ، وهى ما يسمى عند البعض الوظيفة الجمالية ، يسلب الشعر قوته . ولقد أكد لوتمان أن نظام العلامات فى الشعر ، وعملية الخلق المستمرة لهذا النظام ، ينبغى أن يعنيا السؤال عن المحتوى وبناء هذا المحتوى . ولهذا فإنه يرد على الرأيين السابقين بقوله :

١ـ إن الشعر ليس كأى لغة فنية أخرى ، بل هو كشف عن المقدرة اللغوية عند الإنسان ، وعن مقدرته على استخدام العلامات اللغوية لتوصيل المعرفة إلى جانب التوصيل الجمالى . وهذه الخاصية للشعر هى التى نسميها الخاصية الخالقة الإبداعية .

٢ ـ هذه المقدرة على إنتاج إمكانيات سيميولوجية للغة لا نهاية لها هى التى تبرر الإجراء الأساسى وهو إلغاء الآلية . كما تؤكد أسسه التى تتمثل فى التوظيف المتعدد الجوانب ، والتضمين ، والاستخدام المتجدد للرمز ، وأخيرا خلق النموذج الشعرى .

وهذا ما نعنيه باصطلاح التحميل الوظيفى

للعلامات اللغوية فى الشعر . وما من شك فى أن هذا التحميل يقف وراء الاقتصاد التعبيرى فى الشعر ، فبقدر ما يكون التحميل كثيرا تصل المعلومات الكثيرة من خلال العلامات القليلة . فقد نقف مبهورين أمام قول الشاعر :

ينبوع القول عميق
لكن الكف صغيرة
من بين الوسطى والسبابة والإبهام
يتسرب فى الرمل كلام

ونظل فترة نقلب المعنى بين العلامات الأيقونية والدلالية والسببية . فإذا بنا نكتشف أن المعنى هو مزيج منها جميعا وإن ظل أكبر منها .

أما عندما يخف التحميل عن العلامات . فإن الشاعر فى هذه الحالة يستعيض عنه بعملية من العرض على حساب التحميل . ومثال هذا قول الشاعر :

لا تخرج من بيتك
لا داعى أن تخرج من بيتك
اقبع فى ركن منه وأوصد بابك
مثل القابع فى داره
مثل الآمن فى غاره
بابك محراب فتعبد
وتفيأ ظل جداره
وتنعم بضجيج صفاره
فالعالم فى الخارج معتوه
قد جن فعربد
والطقس كئيب وملبد
والبرد شديد فتشدد

وما نود أن نقوله فى نهاية المطاف هو أن المادة الأولية التى يتألف منها الشعر ليست لها طبيعة شعرية . حتى الوزن والقافية . وهما من المواضعات الأساسية للشعر . لا يمكن أن يكون لهما طبيعتها الشعرية إلا عندما تنتظم فيها الكلمات بوصفها نظاما من العلامات الأيقونية والسببية والرمزية . بحيث تؤدى الوظائف التصويرية والدلالية والمرجعية فى آن واحد .

وبناء على ذلك فإن موقف الشعر من علم اللغة يظل متباعدا ما لم يستطع علم اللغة أن يعبر الجسور إلى علم التوصيل . عندئذ يمكن لعلم اللغة أن يفيد من الشعر عندما يقدم الشعر له فرصة النظر فى قانون توسيع نطاق استخدام اللغة وطريقة تجديدها . وفى هذه الحالة سوف يقترب علم اللغة من علم الشعر .

وما يقال عن علاقة علم الشعر بعلم اللغة يقال عن علاقة علم الشعر بعلم العلامة ، فالعلمان يقترب أحدهما من الآخر إذا تحدد علم العلامة بأحد المفهومين التاليين :

أولا : إن علم العلامة هو علم السنن المختلفة للعلامات والعلاقات المتداخلة بينها . وليست لغة الشعر سوى علامات لمجالات مختلفة . وعلاقات قوية متداخلة بين هذه العلامات . وذلك فى إطار النظام الشعرى بطبيعة الحال .

ثانيا : إن علم العلامة هو علم تقييم العلامات ونشأتها وتحولها وبسطها فى سنن مختلفة . أو هو بتعبير آخر علم السنن الحضارية فى نشأتها وتحولها . ومن الطبيعى أن يكون التعبير الأدبى . أيا كان نوعه . جزءا لا يتجزأ من هذا العلم . وإذا تحدد علم العلامة بهذين المفهومين فعندئذ يفيد علم العلامة من الشعر بقدر ما يفيد الشعر من علم العلامة .

اتجاهات الشعر العربى الحديث

تأليف :
سلمى الخضراء الجيوسى
عرض :
اعتدال عثمان

«إن هذا الوقت وقت الشعر لأنه زمن تجديد الحياة وهو أيضا وقت الشعر لأنه زمن الحركة والمغامرة غوصا إلى الداخل . يدعونا الى إكتشاف أنفسنا فيه ووجودنا الذى رفض الاستسلام . بل أصر على البوح والإعلان عن أزمته . وعن تورطنا معه . فاضطرنا إلى مجابهة أنفسنا . ونحن إذ نواجه أنفسنا ونصادمها . فلاشئ كالشعر يغوص ليكشف مادفناه فى أعماقنا عبر الزمن المعلوم . وما أشبعناه تمويها وإخفاء وتغريبا . فوقت الشعر أيضا هو زمن اكتشاف الذات . إنه وقت محتاج إلى رؤيا ترسم خريطة المستقبل . والشعر هو الجسر نحو هذه الرؤيا . إنه وقت انفجار الشعر المروع المبصر . لأنه زمن الحركة والمغامرة نحو المستقبل»[١]

تلك كلمات للشاعرة والناقدة والباحثة الفلسطينية سلمى الخضراء الجيوسى . وهى كلمات تؤكد إيمانها العميق بدور الشعر فى تغيير الواقع . ولقد دفعها هذا الإيمان إلى أن تسير فى طريق الشعر مبدعة وباحثة ومترجمة . لكن أهم دراساتها عن الشعر الدراسة المستفيضة عن اتجاهات الشعر العربى الحديث . ولقد صدرت الدراسة باللغة الإنجليزية عام ١٩٧٧ عن دار «ليدن ـ بريل» . فى سلسلة الدراسات التى تصدر منفصلة عن **«مجلة الأدب العربى»** Journal of Arabic Literature وهى واحدة من أهم الدوريات الأجنبية المتخصصة فى الأدب العربى . وتقع دراسة **سلمى الخضراء** فى جزئين بعنوان : **Trends and Movements in Modern Arabic Poetry**

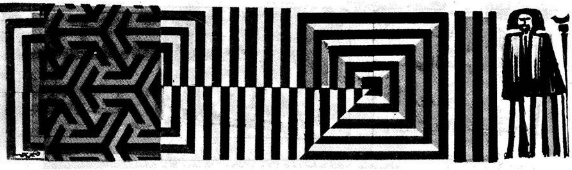
وقد استغرق كلا الجزئين من الباحثة زمنا وجهدا دؤوبا للتعريف بحركة الشعر العربى المعاصر واتجاهاتها فى مختلف البلاد العربية . والتنقيب عن جذورها الثقافية فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر . والبحث عن امتدادها فى القرن الحالى بدءا من المدرسة الإحيائية ومرحلة ما قبل الرومانسية . ومرورا بشعر المهجر و «الديوان» و «أبوللو» وظهور الاتجاه الرمزى والسيريالى . وانتهاء بإرهاصات حركة الشعر الجديد وامتدادها وإنجازها حتى الستينيات . وتحاول المؤلفة ـ عبر هذا الامتداد الزمنى والتنوع فى الحركات والاتجاهات ـ أن ترصد ما طرأ على الشعر العربى من تغيرات هائلة فى مضامينه وتقنياته .

ومن المؤكد أن المؤلفة بذلت جهدا لا يمكن القليل من شأنه فى تقديم الأدب العربى إلى قارئ أجنبى ، وواجهت ـ فى ذلك ـ مشكلات عدة من بينها تباين المنابع الفكرية والثقافية ، وصعوبة الترجمة الإبداعية التى تؤدى روح النصوص الشعرية ، فتلتقط ظلال الكلمات ودرجات التنوع فى النغم . وهناك مشكلة أخرى أهم من مشكلات الترجمة ، وهى مشكلة المنهج التى واجهتها سلمى الخضراء بطريقتها الخاصة . إن كتابها يدرس مجموعة من الاتجاهات والمراحل، تمتد فى الزمان والمكان وتحتوى عددا هائلا من الشعراء ، يصعب استقصاء المادة الشعرية التى أبدعها كل منهم . وإذا أضفنا إلى ذلك أن سلمى الخضراء كانت تحاول أن تصل ما بين الشعر والوعى النقدى ، تزايدت صعوبة المشكلات التى يطرحها المنهج . وتتضح هذه الصعوبة عندما يستلزم الأمر دراسة الاتجاهات والحركات فى الشعر العربى الحديث ؛ إذ لا يمكن أن تتم هذه الدراسة دون فحص دقيق وتحليل هادئ للعلاقة بين القديم والجديد من ناحية ، والعلاقة بين حركات التجديد والتأثر بالثقافة الغربية من ناحية ثانية[٢] . ولا مناص فى هذه الحالة من مناقشة العلاقات المتشابكة بين فن عميق الجذور فى الثقافة العربية وبين نظيره فى الأدب الغربى ، وهى مغامرة اجتازتها بنجاح متفاوت دراسات أخرى استطاعت أن تلامس تخوم هذه العلاقات الحرجة ، وتلم بأبعادها وتخرج برؤية محددة[٣] .

وتتبع سلمى الخضراء الجيوسى فى الفصول الستة الأولى من كتابها منهجا تاريخيا وصفيا يعرّف بتفاصيل التجربة الشعرية والحركة النقدية فى مختلف البلاد العربية من خلال منظور يتسم بالإحاطة الموسوعية دون الغوص إلى أعماق الظاهرة . وتظهر قدراتها المتميزة فى التعامل مع حشد هائل من المعلومات يغطى العالم العربى جغرافيا ويمتد عبر مساحة زمنية تتجاوز قرنين .

ثم تتحول الباحثة عن هذا المنهج ـ فى الفصلين الأخيرين ـ لتحلل إرهاصات حركة الشعر الجديد بدءا من أواخر الأربعينيات . ومن ثم انجازاتها وخصائصها حتى نهاية الستينيات ، فترصد الحركة فى مجملها وتصل إلى الكثير من الأحكام الصائبة بشأنها . كما تولى الكاتبة اهتماما كبيرا بالتوثيق ، وتعد هوامش الكتاب ومراجعه ، إلى جانب ملحقاته التفسيرية والببليوجرافيا وكشاف الأسماء ، الهاما علميا ومرجعيا قيما .

وتشير الباحثة ، فى الفصل الأول ، واقع الثقافة العربية فى القرن الثامن عشر وتأثرها بالطابع الدينى مثلما تشير إلى ظهور حركة إحياء النثر فى القرن التاسع عشر فى كتابات الطهطاوى ورواد النهضة الأدبية فى سوريا ولبنان على نحو استلزم الوقوف على بوادر الحركة النقدية فى إسهام الشيخ حسين المرصفى وجورجى زيدان وفرح أنطون ويعقوب صروف وغيرهم . لكن تاريخ الحركة الأدبية فى هذه المرحلة يظهر مدى سطوة



القبضة الكلاسيكية التى شكلت نسيج الفن الشعرى على امتداد التاريخ الطويل للشعر العربى . صحيح أن العلاقة الجديدة التى أقامها أحمد شوق (١٨٦٩ ـ ١٩٣٢) وحافظ إبراهيم (١٨٧١ ـ ١٩٣٢) بالتراث الشعرى القديم زودت الشعر بقوة فى الصياغة والأسلوب ولكن القبضة الكلاسيكية ظلت هى المحرّك الأساسى فى الاتجاه . وذلك ما تناقشه الكاتبة فى الفصل الثانى من الدراسة .

وفى الوقت الذى بلغت فيه المدرسة الإحيائية أوج تألقها فى مطلع القرن أخذت الرومانسية تتسرب إلى الشعر العربى وتظهر على استحياء فى شعر خليل مطران (١٨٨٩ ـ ١٩٣٠) . وتلاحظ الباحثة أن مطران لم يكن رومانسيا بالمفهوم الغربى ، إذ افتقد شعره الطابع الشخصى والحرارة . وظل محافظا على سمة كلاسيكية هامة ، تتمثل فى التوازن بين الشكل والمحتوى والفكر والعاطفة ، ولكنه حاول ـ رغم ذلك ـ كسر جمود التقليد . وتتعرض الكاتبة لمناقشة الاهتمام المبكر بالأفكار والأشكال الجديدة فى كتابات بعض النقاد المتأثرين بالثقافة الغربية مثل نجيب حداد وروحى الخالدى وسليم البستانى .

وإذا كانت حركة الشعر الحديث تشبه ـ على حد قول الكاتبة ـ مجرى نهر متسع ، يشق طريقه من بلد عربى إلى آخر ، تغذيه وتعدل مساره التجارب الشعرية الهامة فى مختلف البلاد العربية(٤) ، فإن تجربة شعر المهجر من أهم الروافد التى شقت مسارا عميقا ومتميزا فى جسد الحركة الأم . وبينما أطلق الشعراء العرب فى أمريكا الشمالية عنان التيار الرومانسى أسهم شعراء المهجر الجنوبى ـ بدورهم ـ فى تجديد الشعر واستخدام الصور المجردة واقتحام عوالم جديدة وإضافة عنصرى الحيوية والتلقائية فى الشعر ، خصوصا فى شعر إلياس فرحات ، والاهتمام بالقضايا الاجتماعية والقومية والمزج بينها وبين القضايا السياسية والدينية ، خصوصا فى شعر رشيد سليم الخورى ، الذى كان بداية لدخول المصطلح المسيحى فى معجم الشعر المعاصر .

أما شعراء المهجر فى أمريكا الشمالية فقد كانوا أكثر تعرضا للتيارات المعاصرة ، فتفجر فيهم التناقض بين انتماءاتهم الأولى وواقع حياتهم فى المهجر ، وتمخض ذلك عن ثورة على تقاليد الشعر السائدة ، وامتدت لتشمل الحركة النقدية بدورها ، وبينما يشترك شعراء المهجر الشماليين فى ملامح عامة أهمها نشر روح السخط على التقاليد الاجتماعية والفنية الجامدة نجد لكل منهم إضافته المميزة ؛ إذ تتجلى عند أمين الريحانى (١٨٧٦ ـ ١٩٤٠) فى اتساع منظور الرؤية وراديكالية الفكر ومعالجة الشعر المنثور ـ لأول مرة فى الأدب العربى ـ فى ديوانه الريحانيات عام ١٩١٠ ـ ١٩١١ متأثرا بوالت ويتمان ؛ وتظهر فى تثوير جبران خليل جبران (١٨٨٣ ـ ١٩٣١) مفهوم الشعر ولغته وصوره وموضوعاته ، وتأثيره فى بعث التيار الرومانسى فى حركة الشعر الحديث . وكذلك تساهم كتابات ميخائيل نعيمه (١٨٨٩ ـ ؟) فى تحطيم مسلمات العقل العربى وخلق حساسية جديدة تدفع بالشعر ليكون معبرا عن تجارب الإنسان الروحية العميقة وموقفه من الحياة ، مستعينا بالنغم الناعم والإيقاع الخافق الودود . ويبدو فى شعر إيليا أبو ماضى (١٨٩٠ ـ ١٩٥٧) تنازع المؤثرات الموروثة والمكتسبة . ومن أهم إسهامات شعراء المهجر الشماليين تكوين جماعة الرابطة القلمية التى ساهم أعضاؤها فى نشر الوعى بالنقد الحديث ، وإصدار دوريات متخصصة فى النقد والشعر مثل السائح والفنون .

لقد أدى تراكم هذه المتغيرات وتفاعلها تحت سطح قشرة الركود الهشة فى العقد الثانى ، وازدياد وعى المثقف العربى بوطأة الأوضاع السياسية والاجتماعية ، وتعرفه على مجريات العصر بنسب متفاوتة ، أدت هذه الظروف مجتمعة إلى تحول حاسم فى الثقافة العربية ، بدت إرهاصاته فى رومانسية المنفلوطى ، وكتابات طه حسين النظرية والتطبيقية ، وتلاحق إيقاعه فى إسهام مدرسة الديوان . وإذا كان طه حسين قد رفع معول التغير بجسارة هزت دعائم الموروث ، فإن آراءه الخاصة بانتماء مصر الثقافى والحضارى قد أدت ـ كما تزعم الكاتبة فى الفصل الثالث من الدراسة ـ إلى ضعف ارتباط الأدباء المصريين ببقية العالم العربى ، وانغلاق حركة النقد فى مصر على ذاتها . وكذلك أدى اختيار طه حسين موقعا محافظا ، وإن ظل ليبراليا ، تجاه حركة الشعر الجديد إلى تنحّيه عن موقع الريادة لقضية تجديد الفكر والأدب العربى .

وتأخذ الكاتبة على شعراء مدرسة الديوان الانفصال بين التنظير والتطبيق . وقصور الموهبة الشعرية بالقياس إلى الفكر النقدى . لقد مجد عبد الرحمن شكرى (١٨٨٦ ـ ١٩٥٨) الشاعر وجعله فى مصاف الأنبياء . ودعا إلى الغوص فى الوجدان والكشف عن أعماق النفس الإنسانية . مثلما حاول تطويع عناصر القصيدة وتقنيتها لتحقيق هذه الغاية . إلا أنه لم يخرج فى مجمل تجربته الشعرية عن الشكل التقليدى واتسم شعره بالتكلف وضعف البنية وغموض المعانى .

لقد شارك إبراهيم عبد القادر المازنى (١٨٩٠ ـ ١٩٤٩) وعباس محمود العقاد (١٨٨٩ ـ ١٩٦٤) شكرى فى قيادة الحركة النقدية فى مطلع حياتهم . وبينما آثر شكرى الانزواء . وبرزت موهبة المازنى فى النثر . استمر العقاد مواصلا جهوده فى ميادين ثلاثة : فى النقد النظرى حيث حقق إنجازه الكبير فى تحديث نظرية الشعر ؛ وفى النقد التطبيق حيث ساهم نقده العنيف فى تحطيم قلاع الكلاسيكية الجديدة فأصبح دعامة للهجوم على الإتباعية بشكل عام ؛ وفى أعماله الشعرية التى اتسمت بالجفاف الذهنى والنثرية . وإذا كان العقاد قد اعترف فى العشرينيات بأن أوزان الشعر العربى وقوافيه التقليدية لم تعد تصلح للتعبير عن وعى الشاعر الذى اتسعت آفاق مدركاته بقراءة الأدب الغربى والتعرف على مرونة أوزان الشعر فيه ، فقد اتخذ فى الخمسينيات موقفا متشددا من حركة الشعر الجديد .

وتتحرك الباحثة فى بقية هذا الفصل فى اتجاهين يرصد أحدهما التيار المحافظ ويسجل الثانى تغير الحساسية الشعرية فى كل من العراق وسوريا ولبنان والأردن وفلسطين .

ولا تبدو ـ فى واقع الأمر اختلافات كبيرة بين الإتباعيين كالكاظمى (١٨٧٠ ـ ١٩٣٥) أو الشبيبى (١٨٩٠ ـ ١٩٦٦) فى العراق وبين شكيب أرسلان

(١٨٧٠ – ١٩٤٦) فى لبنان ، وإن تميز **بدوى الجبل** (١٩٠٧ – ؟) فى سوريا بقدرته على الإفلات من جمود مدرسة **كرد على** ونزعتها **المحافظة** . وتفرد الكاتبة مبحثا طويلا (الصفحات ٢١٠ – ٢٢٧ ، الجزء الأول) لمناقشة تجربة بدوى الجبل والاستشهاد بنماذج مطولة من شعره . والواقع أن تجربة **بدوى الجبل** لم تخرج فى مجملها عن خصائص شعر الإحيائيين ولا مبرر للإفاضة فى مناقشتها سوى إعجاب الكاتبة الشخصى بشعره ، على نحو يكشف عن عدم اتساق المنهج واضطراب المعايير النقدية فى تقديم الشعر .

لقد أدت عوامل كثيرة إلى تغير الحساسية الشعرية فى العراق . منها انتقال الثقل الشعرى من مراكزه الشيعية فى النجف والحلة إلى بغداد . وارتباط الشعر بالظروف السياسية والاجتماعية . وبينما تصدى **الزهاوى والرصافى** لتحدى القيم الموروثة . والتعبير عن التمرد السياسى والاجتماعى . وجسارة التجريب . قدم **الصافى النجفى** الصورة المعاكسة للشاعر – البطل القومى الذى يجول صاحبا فى ساحة الأدب شاهرا سيف الكلمة – واستطاع بعزوفه وعكوفه على تأمل ذاته أن يصل إلى رؤية نافذة لحقائق الحياة . أما عن مكانة **الجواهرى** وتأثيره فى حركة الشعر المعاصر . فتعده الكاتبة رائدا لشعر الغضب والرفض الذى ظهر فى مراحل لاحقة . كما عكس شعره كثافة عاطفية **فائقة ، وقوة فى الإيقاع ، وثراء فى المعجم الشعرى ، وحساسية فى اختيار اللفظ المعبر الجزل ، وتقديم الصور العينية المجسدة النابضة بالحيوية .**

وكذلك تجلى تغير الحساسية الشعرية فى تجربة **عمر أبى ريشة** (١٩٠٨ – ؟) فى سوريا . إذ إنه عبر عن تغير فى الحساسية نجم عن الازدواج بين ثقافته العربية التقليدية وثقافته الغربية . على نحو انعكس فى رؤيته للحياة وموقفه من المرأة . لكن صدقه مع تناقضاته جعل من تجربته تجربة متميزة فى الشعر العربى . عكست فى شعره القومى والعاطفى مزيجا من الواقعية والرومانسية . واستطاعت قصائده أن تحقق الوحدة العضوية فى إضافة حقيقية إلى حركة الشعر فى عصره .

وإذا كانت الباحثة تنساق أحيانا وراء انفعالها الخاص بصوت شعرى مميز فليس ثمة مبرر لمناقشة تجربة شاعر مثل **أنور العطار** (١٩١٣ – ؟) **وأمين نخلة** (١٩٠١ – ؟) فى لبنان . فى معرض الحديث عن تغير الحساسية الشعرية ، ذلك لأن الأول «لم يستطع أن يقدم أى تغير أساسى فى الشعر السورى»(٦) . ولم تخرج تجربة الثانى عن خصائص الشعر الكلاسيكى من إحكام الصنعة ، والتوازن بين الفكر والعاطفة وقوة اللغة ... الخ(٧) . ويبدو أن الغرض الأساسى من ذلك هو مجرد تراكم معلومات تفصيلية وفق سياقها التاريخى دون أن تكون لهذه المعلومات وظيفة حقيقية تخدم هدف الدراسة .

وفى لبنان يبرز **الأخطل الصغير** (١٨٨٤ – ١٩٦٨) معبرا عن روح الثقافة العربية فى هذه الفترة ، وظهرت فى شعره كلاسيكية عميقة الجذور تمثلت فى اللهجة الخطابية والرصانة اللغوية ، إلى جانب عناصر رومانسية ظهرت فى لهجته الذاتية وحبه للطبيعة .

كذلك ظهر الطابع الشعبى الأردنى بقوة فى شعر مصطفى وهبى التل (١٨٩٧ – ١٩٤٩) الذى يمثل – فيما ترى الباحثة – تجربة فريدة فى الشعر العربى المعاصر . لقد دفعته روحه البوهيمية الطلقة إلى افتقاد القدرة على التكيف مع واقعه ، فعانى وطأة النفى الروحى والإحساس بالغربة ، وانعكس تمرده فى ديوانه الوحيد «عشيات وادى اليابس» الذى نشر بعد وفاة صاحبه . وفى فلسطين ظهر **إبراهيم طوقان** (١٩٠٥ – ١٩٤١) الذى تحدث عن هموم العصر ومشاكله داخل الإطار الكلاسيكى العام ، إلى جانب ظهور أصوات أقل شهرة ، تمثلت فى **عبد الرحيم محمود** (١٩١٣ – ١٩٤٨) **وأبى سلمى** (١٩١١ – ؟) .

ولاشك أن توخى المنهج التاريخى فى الفصول السابقة قد أتاح للكاتبة حشد الدراسة بتفاصيل التجربة الشعرية فى مختلف البلاد العربية ، ولكنه وسمها – فى مواضع كثيرة – بالتكرار والاستطراد وتناثر الأحكام التجزيئية ، وعدم التوصل إلى رؤية شاملة لجوهر التجربة الشعرية العربية فى مجملها ، كما تجلت فى مرحلة بعينها ، كما بدا الصراع بين القديم والجديد وكأنه ظاهرة ثابتة ، **تحكمها علاقة تجاور وتواز متصالح ، وليس الاصطدام والتفجر الذى ينتج عنه تغير جذرى لمفهوم الحياة ، وأدوات التعبير عنها .**

ورغم التزام الكاتبة بنفس المنهج فى الفصول الثلاثة التالية إلا أنها تقدم فى مطلع الفصل الرابع بعض التحليلات اللماحة عندما تحاول الكشف عن خصائص الحركة الرومانسية فى الشعر العربى . وتذهب إلى أن الرومانسية العربية افتقدت الأساس الفلسفى الذى ارتكزت عليه نظيرتها فى الغرب ، على نحو أدى إلى هشاشة الرؤية والانغلاق المرضى على الذات . لقد كانت الرومانسية العربية تحمل – فى واقع الأمر – بذور تدهورها ولم تعكس موقفا صحيا إلا عند المهجريين الذين استندوا إلى أساس فكرى مستمد من منابع ثقافية مختلفة . ولم ترتبط الرومانسية العربية بالتيار السياسى القومى الذى عبر عنه الكلاسيكيون الجدد خلال العقود الأولى ، ولم يصبح هذا الارتباط جوهريا حاسما إلا بعد حرب ١٩٤٨ عندما اقترن النضال السياسى بظهور التيار الواقعى .

لقد جاءت الرومانسية العربية ملبية لحاجة اجتماعية وفنية ، وحققت على الصعيد الاجتماعى ثورة على الشرائع والتقاليد وهزت ركود التفكير الاتباعى وجموده . وحققت – فى المجال الفنى – تغيرا جوهريا فى عناصر القصيدة كاللغة والصورة والموقف واللهجة والمضمون . واتجه الشعر إلى الوجدان الفردى معبرا عن تجربة الشاعر الذاتية ، كما اغتنى عنصرا العاطفة والخيال ، وتوثق ارتباط الشاعر الوجدانى بالطبيعة . ولقد ظهرت شواهد رومانسية عديدة فى شعر المهجر ، وفى مدرسة الديوان ، والتجارب الشعرية المتناثرة فى العالم العربى . ولكن الرومانسية أصبحت تيارا جارفا فى شعر مدرسة أبولو ، خصوصا فى أعمال أحمد زكى أبو شادى (١٨٩٢ – ١٩٥٥) ومحمد عبدالمعطى الهمشرى (١٩٠٨ – ١٩٣٨) وإبراهيم ناجى (١٨٩٨ – ١٩٥٣) وعلى محمود طه (١٩٠١ – ١٩٤٩) كما تجلت فى أعمال الشابى فى تونس وإلياس أبو شبكة فى لبنان والتيجانى بشير فى السودان ومطلق عبدالخالق فى فلسطين . ولكن الرومانسية واجهت مقاومة فى سوريا بسبب سيطرة التيار المحافظ لمدرسة كرد على ، ولم تظهر فى العراق سوى فى أواخر الأربعينيات .

يبرز دور أبى شادى كشخصية أدبية نشطة وكاتب عصرى مستنير أكثر منه شاعرا مؤثرا بقوة شعره فى مسار الحركة الشعرية . لقد عبر شعره عن خصائص الرومانسية وتميز بجدة الفكرة والمعالجة ولكنه افتقد الانسجام فى المعنى والتأثير العاطفى ، وبدت فيه مثالب ضعف الأسلوب واللغة والإيقاع الشعرى . وكان أبو شادى أول من لجأ إلى الأساطير اليونانية والمصرية القديمة واستخدمها فى قصائده ، كما عالج الشعر المرسل وإن احتفظ – مثل التجارب السابقة عليه – خصوصا عند الزهاوى وشكرى – بالشكل العمودى والقافية . ولقد حاول تنويع استخدام البحور داخل قصيدته «ترنيمات آتون» . وإذا كانت تجاربه لم تحقق نجاحا فنيا ، ولم يتجاوز الكثير منها الأشكال التقليدية للموشحات والمسمطات . فهى تظل علامات – كما تؤكد الكاتبة – على طريق البحث الدؤوب عن سبل تغير الشكل فى القصيدة العربية .

ويظهر فى هذا الجزء – مرة أخرى – التناقض فى رؤية الكاتبة والخلل فى معاييرها النقدية ، إذ إنها فى نفس الوقت الذى تتهم الحركة النقدية المصرية بانغلاقها على أعمال الشعراء المصريين وإغفالها النشاط الشعرى فى بقية العالم العربى(٨) تعود فتؤكد – فى نفس السياق – دور مجلة أبولو الطليعى فى تشجيع المواهب الشابة فى العالم العربى(٩) . وتمر مرورا عابرا على تجربة الهمشرى وناجى وطه . وسواء أكان موقفها من الرومانسية المصرية متعمدا أم غير متعمد فهو دليل جديد على عدم اتساق المنهج خصوصا عندما يقابل هذا المرور العابر على التجربة الرومانسية فى مصر إسهاب فى الحديث عن تجربة إلياس أبى شبكة

(١٩٠٣ ـ ١٩٤٧) فى لبنان . وتفرد الكاتبة بحثا مطولا (الصفحات ٤٢٥ ـ ٤٥٢ ، الجزء الثانى) لتناول اهتمامات أبى شبكة السياسية والاجتماعية ، واتساع تجربته الروحية وخصوصيتها وتأثر شعره بالتراث المسيحى . ونلاحظ أن تجربة أبى شبكة ـ رغم أهميتها وتميزها ـ لا تخرج فى مجملها عن تجربة كثير من رومانسيى عصره خصوصا شعراء المهجر ، فضلا عن أن شعره يعكس نزعة كلاسيكية واضحة[١٠] . وكلها أسباب تنفى أى ضرورة منهجية أو فنية واضحة للإسهاب فى الحديث عن تجربته . وتؤدى إلى تشتت المنهج وغياب الهدف فى تتبع تطور حركة الشعر* الحديث .

وفى تونس يبرز **أبو القاسم الشابى** (١٩٠٩ ـ ١٩٣٤) صوتا رومانسيا فريدا لم يصل معاصروه إلى تقدير عمق ثورته وجسارته الفكرية ، والفنية ، فقد كشف فى شعره عن صراع نادر فى عصره بين اليأس وحب الحياة ، وعكس شعره القومى غضبا ورفضا متفجرا ، كما تميز بجدة معجمه الشعرى وحيوية صوره وتدفق إيقاعه ، وعمق العاطفة ونفاذها فى قصائده ، والرؤية الكلية للأشياء ، والاستجابة المتعددة الجوانب لتجارب الحياة .

ومن أهم مساهمات السودان فى الحركة الرومانسية شعر **التيجانى يوسف بشير** (١٩١٢ ـ ١٩٢٧) بكل مافيه من تجديد فى اللغة واستخدام للمعجم الصوفى فى الشعر العربى . وكذلك ظهرت تجارب رومانسية خافتة عند **نديم محمد وعمر النص** فى سوريا وفى شعر **حسين مردان** فى العراق . لقد تمرد **مردان** فى شعره على الواقع الاجتماعى والسياسى وعكس نوعا من العدمية ، عاودت ظهورها فى شعر المراحل اللاحقة . كما ظهرت فى فلسطين موهبة مميزة تمثلت فى أعمال **مطلق عبد الخالق** (١٩١٠ ـ ١٩٤٧) الذى عاجله الموت المبكر .

من أهم ظواهر الحركة الأدبية العربية تجاور الأضداد وتعايش المتناقضات تعايشا سلميا فى ظاهره ، لكنه يخفى وراء مظهره البرئ صراعا محتدما . تتم خلاله عمليات تجاذب وتفاعل وهدم وبناء . لا تخضع طوال الوقت للسياق المنطقى لقانون التطور . وكثيرا ما تنشأ حركة أدبية ليست احتجاجا على ضعف ماهو قائم أو كرد فعل له . ولكن يفد التيار الجديد نتيجة التعرض لمؤثرات خارجية دون أن يكون الجدل قائما داخل تيار موجود بالفعل ، أو دون أن يكون الجدل بين هذه التيارات والتيارات الأخرى قد حسم أو تبلور ، فى اتجاهات واضحة .

وتناقش الكاتبة هذه الظاهرة فى الفصل الخامس . وتلاحظ أنه فى نفس الوقت الذى كانت الرومانسية تتلمس طريقها فى الشعر العربى فى العشرينيات ظهرت فى لبنان تجارب رمزية مبكرة فى عام ١٩٢٥ فى شعر **أديب مظهر المعلوف** (١٨٨٩ ـ ١٩٢٨) . وفى الثلاثينيات ـ وفى عام ١٩٣٧ على وجه التحديد ـ صدر لسعيد عقل (١٩١٢ ـ   ) ديوانه المجدلية ، الذى تعرض فى مقدمته لما يعد بمثابة البيان الرمزى (مانيفستو الحركة الرمزية) فى الشعر العربى . وواضح فى هذا البيان تأثره بالرمزية الفرنسية .

وتفرد الكاتبة مبحثا مطولا لمناقشة جذور الحركة الرمزية فى فرنسا فى القرن التاسع عشر . وجلى أن إقحام هذا العرض لا يخدم هدف الدراسة ولا يقدم جديدا . وإن أفاد فى توضيح حقيقة أن الرمزية العربية . على عكس نظيرتها فى الغرب . لم تجئ احتجاجا على موقف البرجوازية ونظرتها الوضعية والمادية للحياة وسيادة الاتجاه الواقعى فى الأدب . ولم تكن احتجاجا على ضعف الرومانسية العربية وإغراقها فى العاطفية والتجريد والمبالغة فى التعبير والانكفاء على الذات . أو على عبودية الشعر الكلاسيكى الجديد للتقاليد اللغوية والبلاغية وجرسه الفخم الرنان وتكلفه . وإنما جاءت الرمزية تعبيرا عن طموح صفوة البرجوازية العربية وتطلعها الثقافى إلى الفكر الغربى دون تمثل حقيقى لجوهر فلسفته الجمالية .

لقد دعا عقل إلى تغير مفهوم الشعر . فالشعر عنده عملية إدراك حدسى للعالم . يومئ فيه الشاعر ولا يخبر . ويتخذ الموسيقى مادة لشعره بحيث يغدو تقديس المثل الأعلى للجمال هدفا نهائيا لهذا الشعر الذى لا ينتمى الشاعر فيه إلى المشاكل الحقيقية لعصره . أما شعر عقل فقد جاء مصقولا يتميز بدقة نحت العبارة وتعدد مضامين الكلمة . ولكنه افتقد عنصر الصراع ورؤية الحقيقة الكامنة خلف الجمال . وظلت تجربة عقل منعزلة وكأنها تحدث خارج حدود الزمان والمكان . ويضاف إلى تجربة عقل تجربة رمزية أخرى لشاعر لبنانى متمصر هو **بشر فارس** (١٩٠٧ ـ ١٩٦٣) . وإن ظلت هذه التجربة ـ بدورها ـ محدودة التأثير فى المناخ الثقافى العام . ومن أهم النزعات التجريبية فى أواخر الأربعينيات تجربة الشاعر السورى **أورخان ميسر** (١٩١١ ـ ١٩٦٥) فى ديوانه «سيريال» الذى صدر عام ١٩٤٧ . وتتميز التجربة بمحاولة كتابة الشعر على النهج السيريالى وتحرير اللاوعى دون تدخل المنطق . ولقد اهتم ميسر بمناقشة التركيز والتكثيف فى مقدمة ديوانه . ويمكن رصد تأثير هذه النزعة فى تجارب لاحقة خصوصا عند **أدونيس** وشعراء السبعينيات .

ولقد صاحب تطور الشعر العربى حركة نقدية نشطة ساهمت فى تغير الحساسية الشعرية وقننت التغير . وتخطت ثوريتها فى أحيان كثيرة واقع الإبداع وموهبة المبدعين . وتناقش الكاتبة فى الفصل السادس دور **مارون عبود** (١٨٨٦ ـ ١٩٦٢) فى لبنان **ومحمد مندور** (١٩٠٨ ـ ١٩٦٥) فى مصر . أما عبود فقد كان ناقدا واعيا متطورا يرى النقد إبداعا يتدعم بالمعرفة وسعة الاطلاع ورحابة النظرة . أما مندور فطرح فى كتابه «فى ميزان الجديد» (صدر عام ١٩٤٤) فهما مغايرا ثوريا للشعر . فدعا إلى الشعر المهموس وإثراء مضمون القصيدة باستخدام الأسطورة وغيرها من المنابع الفنية . كما ناقش إمكانيات تطوير بحور الشعر العربى . وتميزت أعمال مندور بالعمق والجدة وموضوعية النظرة وجسارة التناول وسلامته ورقى الذوق الفنى . وكان إسهامه ركيزة هامة فى معركة الشعر الجديد .

ويتحول منهج الكتاب فى الفصلين الأخيرين من المنحى التاريخى التجزيئى المطعم بنقدات تحليلية فى مستهل تناول الاتجاه الرومانسى والرمزى . إلى النظرة الشاملة لمجمل الحركة الشعرية فى أواخر العقد الرابع وخلال العقدين الخامس والسادس . وتتخذ الكاتبة من تحليل تطور التقنية الشعرية مدخلا لفهم خصائص حركة الشعر الجديد .

وتؤكد الباحثة أن النجاح الذى أحرزته الحركة الجديدة لم يتحقق طفرةً ولكنه اقتضى زمنا طويلا . استهلك التكرار فيه الأشكال التقليدية . وبقدر ما يرتبط هذا النجاح بتغير روح العصر واليقظة الوجدانية العنيفة المتوثبة لنقد القديم . يرتبط بظهور مواهب شعرية ممتازة . ويقوم على تراكم تغيرات جزئية عديدة فى عناصر القصيدة .

ولقد مرّت ثورة الشكل فى الشعر العربى المعاصر بمراحل عديدة يمكن إجمالها على النحو التالى :

أولا : تجارب فى الشعر الموزون . لم تخرج عن أشكال الموشح . وتمثلت فى الرباعيات والقصائد المزدوجة وغيرها من شعر المقطعات الذى يلتزم بتكرار النمط الشعرى خلال القصيدة .

ثانيا : تجارب فى الشعر المرسل . ترجع إلى محاولة الشاعر السورى **رزق الله حسّون** لنظم ما ترجمه من سفر أيّوب فى أبيات عمودية . غير مقفاة . نشرها فى ديوانه «**أشعر الشعر**» فى لندن عام ١٨٦٩ . وفى القرن العشرين قدم عدد من الشعراء قصائد مرسلة التزمت بالشكل العمودى مع التحرر من القافية . من أمثال **جميل صدقى الزهاوى** فى ديوانه «**الكلم المنظوم**» الذى صدر فى بيروت ١٩٠٨ . كما كتب **عبد الرحمن شكرى** فى ديوانه الأول «**ضوء الفجر**» (وصدر عام

١٩٠٩) قصيدة مرسلة بعنوان «**كلمات العواطف**» . واستخدم **أحمد زكى أبى شادى** الشعر المرسل فى العديد من قصائده . وكذلك لجأ **محمد فريد أبو حديد** إلى هذا الشكل الشعرى فى مسرحيته «**مقتل سيدنا عثمان**» ونشرها عام ١٩٢٧ . لكن هذه التجارب أثبتت فشلها بسبب التباين بين نظام الشطرين (وهو شكل هندسى شديد التوازن ، يلتزم بمواضع وقف محددة) وعدم استحداث نظام نغمى يعوض افتقاد الإيقاع فى نهاية البيت .

ثالثا : تجارب فى الشعر الحر ، بدأها **أحمد زكى أبى شادى** فى العشرينيات ومزج فيها بين عدة بحور فى القصيدة الواحدة ، كما ترجم **على أحمد باكثير** مسرحية «**روميو وجوليت**» عام ١٩٣٦ مستخدما عدة أوزان ، معتمدا على الجملة الكاملة بدلا من وحدة البيت ، دون أن يلتزم بعدد محدد من التفاعيل . ولكن الانتقال من وزن إلى آخر دون ضرورة فنية أدى إلى عدم انسياب المعنى وافتقاد الانسجام بين الشكل والمحتوى . وواصل باكثير تجربته فى مسرحية «**إخناتون ونفرتيتى**» ونشرها عام ١٩٤٣ ، والتزم فيها بحر المتدارك وراوح بين عدد التفاعيل فى الأبيات . ومن أهم التجارب المبكرة ـ فى مجمع البحور ـ قصيدة «**الشراع**» للشاعر السورى المتمصر **خليل شيبوب** ، نشرها فى مجلة أبولو عام ١٩٣٢ . ورغم تعدد الأوزان فى القصيدة إلا أن الشاعر التزم فى أحد مقاطعها بحر الرمل وغيّر عدد التفعيلات فى أبيات المقطع ، واستطاع أن يحقق إيقاعا منسجما . كما أن هناك محاولة لشاعر لبنانى هاجر إلى نزويلا هو **فؤاد الخشن** نشرها فى مجلة **الأديب** عام ١٩٤٦ ، واستخدم الشاعر فى قصيدته «**أنا لولاك**» بحر الرمل مغايرا بين عدد التفاعيل وتنويع ترتيب السطور فى المقاطع . واستخدم **لويس عوض** بحر الرجز فى قصيدة تجريبية واعية بعنوان «**كيرياليسون**» نشرها عام ١٩٤٧ فى **ديوانه «بلوتو لاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة»** ، وراوح فى القصيدة بين عدد التفعيلات من بيت إلى آخر ، متبعا نظاما هرميا ، يبدأ بتفعيلة واحدة فى السطر الأول (مستفعلن) ، ويضيف تفعيلة جديدة إلى كل سطرين مع الالتزام بقافية واحدة .

إن هذه التجارب تصل حركة الشعر الجديد بجذورها وتحسم الجدل العنيف الذى قام حول ريادة هذه الحركة فالتغير الذى تم جاء نتيجة للتجريب المتواصل فى الشكل الشعرى الذى بدأ منذ القرن الماضى وأثمر فى الخمسينيات بسبب تهيؤ أفضل للظروف الاجتماعية والنفسية والفنية .

وإذا كانت الساحة الفنية تعترف بتجاور الأضداد وتعايش المتناقضات فتقبل تيارا وافدا كالرمزية يشارك رغم عزلته المبدئية فى التأثير والتأثر فإنها تتسع كذلك لظواهر شعرية متباينة تنبع من واقع الظروف السياسية والاجتماعية وترتبط بطبيعة الشعر العربى ذاته ، وفى الوقت الذى تعرضت فيه جميع عناصر الشكل فى القصيدة إلى تغيرات جذرية على أيدى شعراء الطليعة ، وعبر شعراء الالتزام عن عمق ارتباطهم بتجربة الأمة وكفاحها ، وواكبتهم حركة نقدية نشطة تصدت لتقنين حركة الشعر الجديد ومساندتها فى كتابات **عز الدين اسماعيل ومحمد النويهى ونازك الملائكة وأدونيس** وغيرهم ، كما ساهمت الدوريات الطليعية كالآداب والشعر فى تدعيم الحركة الجديدة ـ فى نفس هذا الوقت كان الشعر المنبرى بخطابيته ووحدة إيقاعه وارتباطه الوثيق بالموروث الشعرى يواصل وجوده .

وتتبع الباحثة فى الفصل الأخير إنجازات مدرسة الشعر الجديد خلال الخمسينيات والستينيات ، فتناقش تطور الشعر الحر والاتجاه إلى الشعر المنثور ، أو قصيدة النثر ، وكذلك التغير فى المعجم الشعرى والصورة الشعرية واللهجة والموقف والأفكار ، واتسام الشعر الجديد بالتعمية والغموض نتيجة استخدام الرموز والإيحاء ، والاغتراف من منابع التراث الشعبى والأسطورى .

لقد استفاد الشعر الحر من التجارب السابقة واتسعت حركة الشاعر ، فانطلق ينتقى من التراث الشعرى عناصر تلائم أفكاره وحساسيته الخاصة ، ويطوعها ليخلق البنية الشعرية التى يلتحم داخلها الشكل والمحتوى ، وامتد التجريب إلى بحور الشعر العربى جميعها ، الصافية والمركبة .

وإذا كانت ظاهرة التجريب لتطويع بحور الشعر قد انتشرت خلال الفترة التى تتناولها الدراسة ، فإن شعر السبعينيات(١١) . قد سجل تراجع عدد من الأوزان الصافية كالكامل والرجز والهزج ، كما سجل ظاهرة المزج بين البحور المتقاربة . وقد تزايد بروز هذه الظاهرة ، كما توقعت الباحثة ، وخصوصا التداخل بين المتقارب والمتدارك(١٢) .

وتشير الباحثة إلى دعوة الدكتور محمد النويهى إلى تحرير الشعر من الأوزان الكمية واعتماد النبر على المقاطع أو النظام النبرى(١٣) كأفق جديد لانطلاق الشعر . لكنها ترى أن بحور الشعر ماتزال حافلة بإمكانيات وإيقاعات لم تستنفد طاقتها بعد ، ونظما نغمية ماتزال تقبل التجربة .

وظهر فى الشعر الجديد استخدام التدوير فى القصيدة ، على نحو تنساب معه الكلمات مكونة جملة طويلة ، دون وقفات ، قد تستوعب القصيدة كلها . ولقد تصاعدت هذه الظاهرة حتى وصلت إلى ما يسمى بالتدوير الكلى الذى تدور فيه القصيدة تدويرا كاملا كما لو كانت شطرا واحدا متصلا عروضيا وموسيقيا(١٤) .

ولقد استمرت نزعة التجريب والتحرر من قيود الشكل القديم ، فقدم شعراء الطليعة فى العقدين الخامس والسادس قصيدة النثر التى تنساب دون وقفات محددة ، مثل القصيدة العمودية أو قصيدة الشعر الحر ، ويتميز إيقاعها بالتنوع والجدة ، فيعتمد على التوازى فى العبارات وتكرار أنماط صوتية متجاوبة ، وتظهر فى نماذجها الجيدة القدرة على التركيز والكثافة والتوتر العاطفى وجسارة القاموس الشعرى .

وترصد الباحثة ظاهرة استخدام لغة الحديث اليومى والتعبيرات الدارجة وانتشارها فى الشعر الجديد إلى جانب استخدام التعبيرات والألفاظ الصوفية والاقتصاد فى استعمال النعوت والإكثار من الأفعال ، والميل إلى تضمين القصيدة ألفاظا غريبة لا تستعمل ـ عادة ـ فى لغة الشعر ، وإنشاء علاقات فجائية غير متوقعة بين مفردات اللغة .

لقد صاحب ثورة اللغة تغير جوهرى فى بنية الصورة الشعرية ، فظهرت الصورة الممتدة التى توظف الاستعارات والرموز والتشبيهات توظيفا يتجلى فيه تخزر التجربة الشعرية وانفتاحها على تناقضات الحياة ومفارقاتها ، وكثافة إحساس الشاعر بالمأساة فى التجربة الحياتية واللحظة المعاشة ، على نحو انعكس فى ميل بعض الشعراء لاستخدام الصور المعتمة الدالة على القبح والدمار والقحط والعنف الخالى من المعنى .

إن الجيشان السياسى فى الخمسينيات وتقلب الظروف السياسية والاجتماعية ـ فضلا عن تمثل الشاعر لحساسية العصر ـ قد أدت جميعها إلى تغير موقف الشاعر من واقع حياته ومن الوجود الإنسانى عامة . فظهر فى شعره القلق والتمرد والغربة والضياع وأشكال الرفض على اختلاف مستوياتها الأخلاقية والسياسية والميتافيزيقية ، والسعى المضنى ـ فى نفس الوقت ـ للعثور على مغزى للحياة ، ولرأب الصدع بين القيم الثقافية الموروثة والمكتسبة للشاعر ، وبين طموحه القومى وحقائق واقعه . ووجد الشاعر فى الرجوع إلى رواسب المأثور الشعبى الماثلة فى الأساطير والأمثال والحكم وغيرها نبعا ثريا أتاح له أن يخلق لأزمته الداخلية وجودا خارجيا موازيا فى أعماق الزمن ومعبرا فى نفس الوقت عن وحدة التجربة الإنسانية وتعزو الباحثة أهمية كبيرة إلى استخدام عدد من

الشعراء العرب **أسطورة تموز** أو **أدونيس** ، وتدور حول الموت القربانى الذى يعقبه بعث جديد . لقد وجدوا فيها ـ وفى تنويعاتها فى **قصة المسيح** أوأليعازر أو بعل أو الفينيق أو التنين ـ إيماء إلى تجدد حياة أمة تعانى من الجدب والعقم الروحى . ولعل افتتان الباحثة بتجربة الشعراء التموزيين ـ أدونيس **وخليل حاوى ويوسف الخال وجبرا إبراهيم جبرا** ـ قد جعلها تغفل استلهام الشعراء لأساطير أخرى من الشرق والغرب ، حية فى الوجدان العربى مثل أسطورة **إيزيس وأوزيريس وأبى الهول وأوديب وأوليس** وغيرها . ولقد استلهم الشعراء ـ فضلا عن ذلك ـ النماذج العلياArchetypes ممثلة فى **السندباد وأيوب والحلاج وبروميثيوس وسيزيف** وغيرهم .

وتشير الكاتبة إلى ظواهر عامة شاعت فى شعر هذه الفترة مثل الإشارة إلى أحداث أو شخصيات تاريخية قديمة أو معاصرة . وتضمين أقوال هذه الشخصية : وكذلك إلى اتسام الشعر بالغموض نتيجة الإفراط فى استخدام الرمز الأسطورى والحلم والتضمين والتعمية العامدة .

وتخلص الكاتبة إلى أن هدف الدراسة هو تأكيد عنصر الاستمرارية فى التجربة الشعرية المعاصرة وتتوقع مغامرات جديدة تقتحم أوزان الشعر وإيقاعه وموسيقاه . إذ قد تتفاعل العلاقة المركبة بين حساسية العصر وحجم موهبة الشاعر الإبداعية وقواعد العروض العربى فينتج تطوير جوهرى للأوزان المعروفة . وقد ينتج كل شاعر أوزانه الخاصة . وربما ينزع الشاعر كذلك إلى إنتاج إيقاع نبرى خاص به . أو يكتشف إمكانيات جديدة فى النظام الإيقاعى السائد فى الشعر العربى الحديث .

ومن الملاحظ أن شعر السبعينيات قد سجل بروز عدة ظواهر إلى جانب ظاهرتى المزج بين البحور وانتشار استخدام التدوير فى القصيدة وأهمها سيادة الموقف الدرامى داخل القصيدة[١٥] . وهى ظاهرة لها وجودها البارز فى شعر الجيل السابق ولكنها واصلت تطورها فى شعر السبعينيات . وكذلك واصلت أشكال درامية أخرى تطورها مثل المونولوج الدرامى وتعدد الأصوات فى القصيدة . فضلا عن ازدياد التأثر بالفنون الأخرى كالفن التشكيلى وتقنيات السينما والمسرح واستخدام كثير من الشعراء للبناء السيريالى فى قصائدهم[١٦] .

إن لكل ناقد كبير رؤية نقدية يبثها فى عمله . تختلف قيمتها ومدى تأثيرها باختلاف حجم هذه الرؤية وامتداد جذورها فى الموروث الثقافى وعمق تمثل صاحبها لحساسية العصر ومتغيراته وانفتاحه على آفاقه الكونية الرحبة . ووعيه باحتياجات الواقع . وامتلاكه لأدواته النقدية وتوظيفها لطرح تصور مغاير يعيد تركيب عناصر الحركة الأدبية . بحيث يكشف هذا الناقد عن جوانب مهملة . فيكشف عن أبعاد وطاقات قابلة للنماء . وتقترب **سلمى الخضراء** من الوصول إلى هذا المستوى . ولكنها لا تصل إليه تماما وذلك بسبب الخلل الأساسى فى منهجها .

لقد أقامت رؤيتها النقدية على أساس التطور التدريجى للشعر العربى مؤكدة أن ماطرأ عليه من تغير جذرى جاء نتيجة تراكم لتغيرات جزئية عديدة على امتداد حقبه . ولكن النظر إلى التطور ـ على هذا النحو ـ يمكن أن ينتهى إلى نوع من الحتمية التى تلغى معها حركة الصراع بين العناصر . والتى يشحب فيها تعقد العوامل المؤدية إلى التغير . وأهم من ذلك أن مفهوم «التطور» نفسه يمكن أن يقلل من قيمة إنجازات مهمة سبقت فى التاريخ ، فلم تحتل مكانا لاحقا فى سلم التطور . ولكن فى نفس الوقت الذى ركزت فيه الباحثة على مفهوم «الاستمرارية» فى حركة الشعر تنفى هذا المفهوم بالتقطع فى المنهج ، فلا تتحقق الاستمرارية لمنهجها نفسه . إذ يتأرجح هذا المنهج بين التتبع التاريخى فى أغلب فصول الكتاب . والانتقال المفاجئ لتحليل ظواهر وخصائص فى القسم الأخير من الكتاب . وقد يكون هذا التحوّل المفاجئ له ما يبرره فى التغير الجذرى الذى حدث مع الشعر الحر . ولكن هذا التغير الجذرى ليس من الضرورى أن يفضى إلى تحول جذرى فى المنهج . إنه يستلزم تغيرات ثانوية وتعديلات فى الإجراءات ولكنه لا يتطلب نفيا للمنظور . ولا تعديلا كاملا للمنهج . ويبدو أن هذا التذبذب فى المنهج هو الذى سمح بطغيان منظور ذاتى غير موضوعى . أدى إلى الإفاضة فى الحديث عن شعراء . لا لشيئ إلا لأنهم يرضون ذوق الباحثة . أو يثيرون لديها عواطف خاصة . ويبدو أن هذا التذبذب هو الذى أدى إلى المرور السريع على إنجازات الرومانسية فى مصر . واتهام الحركة بالانعزال .

ولكن إذا كانت هذه الدراسة تتسم بالانفصال بين الرؤية والمنهج فإنها تقدم ـ لاشك ـ إلى القارئ الأجنبى حشدا هائلا من المعلومات . يتناول تفاصيل التجربة الشعرية فى مختلف البلاد العربية . ولاضير ـ من هذه الناحية ـ لو تم تضخيم بعض جوانب التجربة على حساب غيرها . فهناك كتب أخرى تغطى هذا القصور .

هوامش

(١) سلمى الخضراء الجيوسى . الشعر العربى المعاصر تطوره ومستقبله . عالم الفكر . المجلد الرابع . العدد الثانى ١٩٧٣ ص ٥٤ .

(٢)

Barbra Harlow. Books Review on Salma Khadra Jayyusi. Trends and Movements in Modern Arabic Poctry. in **Arab Studies Quarterly**. Vol. 2 No. 4. 198(. pp. 375-382.

ترى الباحثة أن الدراسة قد أغفلت ـ رغم تراكم النماذج الشعرية ووصفها ـ أى فحص تحليل أو منهجى للعلاقة بين القديم والجديد من ناحية وتأثر الشعر الجديد بالثقافة الغربية من الجهة الأخرى .

(٣) انظر

M. M. Badawi. Modern Arabic Poctry. A Critical Introduction. Cambridge Univ. Press. London 1975

وكذلك صدر عن دار «بريل» للنشر مجموعة من الدراسات عن الشعر العربى ضمن سلسلة «دراسات فى الأدب العربى» مثل :

Mounah Khouri. Poetry and the Making of Modern Egypt (1971).

S. Moreh. Modern Arabic Poctry 1800-1970 (1976).

(٤) Salma Khadra Jayyusi. Trends and Movements. Leiden 1977, p. 748.

(٥) Ibid. p. 80.

(٦) Ibid. p. 240.

(٧) Ibid. pp. 260-270.

(٨) Ibid. p. 369.

(٩) Ibid. p. 387.

(١٠) Ibid. p. 416.

(١١) لمزيد من التفاصيل عن حركة الشعر العربى فى السبعينيات انظر :

عز الدين اسماعيل . الشعر العربى المعاصر . قضاياه وظواهره الفنية . الطبعة الثالثة . القاهرة ١٩٨٠ ص ص ٤١٩ ـ ٤٥٥ .

(١٢) نفسه ص ٤٣٢

(١٣) لمزيد من التفاصيل عن النظام النبرى فى الشعر انظر : محمد النويهى . قضية الشعر الجديد . مطبوعات جامعة الدول العربية . القاهرة ١٩٦٤ .

(١٤) لمزيد من التفاصيل انظر :

طراد الكبيسى . التدوير فى القصيدة العربية . مجلة الأقلام . العدد الخامس . شباط ١٩٧٨ . ص ص ٥ ـ ١٤ .

(١٥) أحمد عز الدين . سيادة الموقف الدرامى داخل القصيدة العربية . مجلة الأقلام . تشرين الثانى . ١٩٧٧ . ص ص ٣٨ ـ ٤٦ .

(١٦) عز الدين اسماعيل . المرجع السابق .

بحور الشعر

الأدلة الرقمية لبحور الشعر العربى

تأليف
أحمد مستجير

تقديم
محمد يونس عبدالعال

ظهر للدكتور أحمد مستجير ، الأستاذ بكلية الزراعة بجامعة القاهرة ، وعضو اتحاد الكتاب ، كتاب عنوانه : «فى بحور الشعر ، الأدلة الرقمية لبحور الشعر العربى» ، أراد به مؤلفه تبسيط العروض وتذليله ، ومساعدة الدارسين على معرفة البحور الشعرية بأيسر السبل وأسرعها ، ليضيف بذلك إلى المكتبة العربية بحثا بالغ الطرافة ، عميق الدلالة ، عن بحور الشعر التى حاول المؤلف أن يصفها فى شكل أدلة رقمية .

بدأ الدكتور مستجير لعرض فكرته بفرض بدهى ، رأى فيه أن بحور الشعر مستخلصة أساسا من عدد من الأسباب الخفيفة ، فكل شطر مؤلف من اثنى عشر سببا ، يمكن تقسيمها إلى ثلاث تفعيلات رباعية (يعنى : فى كل منها أربعة أسباب) :

مفعولاتن مفعولاتن مفعولاتن
/ه/ه/ه/ه /ه/ه/ه/ه /ه/ه/ه/ه

أو إلى أربع تفعيلات ثلاثية :

مفعولن مفعولن مفعولن مفعولن
/ه/ه/ه /ه/ه/ه /ه/ه/ه /ه/ه/ه

فإذا بدأنا بالتفعيلات الرباعية الثلاث ، وحذفنا من كل منها حرفا ساكنا واحدا فى موضع ثابت نتج عن ذلك شطر به اثنا عشر حرفا متحركا وتسعة أحرف ساكنة . ويطلق على «السبب» الذى حذف ساكنه : «السبب المميز» .

وبحذف الساكن الأول من كل تفعيلة ينتج لنا :

/ ١ /ه/ه/ه / ٥ /ه/ه/ه / ٩ /ه/ه/ه
مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

وهذا هو شطر بحر الهزج . ودليله الرقمى : ١ ـ ٥ ـ ٩ وبهذه الطريقة نستخرج لكل بحر دليلا رقميا ، يمثل توالى أرقام الأسباب المميزة التى حذف ساكنها ، أى هو متوالية رياضية حدودها أرقام الأسباب محذوفة الساكن .

وإذا حذف الحرف الساكن الثانى من كل تفعيلة ، نتج :

/ه ٢ /ه/ه /ه ٦ /ه/ه /ه ١٠ /ه/ه
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

وهو شطر بحر الرمل ، ودليله : ٢ ـ ٦ ـ ١٠ .

وكذلك نحصل على شطر بحر الرجز ، إذا حذف الحرف الثالث ، ودليل الرجز الرقمى : ٣ ـ ٧ ـ ١١

/ه/ه ٣ /ه /ه/ه ٧ /ه /ه/ه ١١ /ه
مستفعلن مستفعلن مستفعلن

وهذه البحور الثلاثة السابقة : الهزج والرمل والرجز ، هى بحور دائرة «المجتلب» عند الخليل بن أحمد .

ومن الطريف أنه يصبح بإمكاننا إضافة بحر رابع جديد إلى هذه الدائرة ، إذا حذفنا الحرف الساكن الرابع من كل تفعيلة :

/ه/ه/ه ٤ /ه/ه/ه ٨ /ه/ه/ه ١٢
مفعولاتُ مفعولاتُ مفعولاتُ

والدليل الرقمى هنا : «٤ ـ ٨ ـ ١٢» ، يقول المؤلف : «ومن الممكن فى واقع الأمر أن نعتبر أن هذا البحر هو بحر الدوبيت» .

والتقطيع المشهور للدوبيت :

فعْلن متفاعلن فعولن فعِلن

ويمكن أن يعدّ البحر الوافر صورة من صور بحر الهزج ، استبدلنا فيه بساكن السبب الثالث متحركا ، وبالمثل يمكن أن يعد البحر الكامل هو نفسه بحر الرجز ، استبدلنا بساكن السبب الأول فيه متحركا ، وهذا الاستبدال فى الحالين جائز حسب قواعد التحويرات التى حددها المؤلف . وبحرا «الوافر والكامل» يؤلفان دائرة «المؤتلف» فى العروض الخليلى .

وكل بحر من البحور الأربعة السابقة : «الهزج والرمل والرجز والدوبيت» مؤلف من تكرار تفعيلة واحدة ، فهى إذن بحور صافية ، نستطيع عن طريق المزج بين تفعيلاتها أن نستخرج كثيرا من البحور «غير الصافية» أو «المختلطة» . والقاعدة فى ذلك أنه : «لا يجوز عند استخلاص البحور المختلطة أن يتلو التفعيلة فى أى بحر (مولد) إلا التفعيلة السابقة أو اللاحقة لها فى الترتيب . وترتيب التفاعيل الرباعية ـ كما رأينا ـ هو :

مفاعيلن (الهزج) ـ فاعلاتن (الرمل) ـ مستفعلن (الرجز) ـ مفعولات (الدوبيت)» .

أ ـ فإذا أحللنا كل رقم من دليل محل الرقم المناظر له فى الدليل السابق ، نتجت البحور التسعة التالية :

١ ـ (فاعلاتن مفاعيلن مفاعيلن)

وهو : «المطرد» من البحور المهملة عند الخليل بن أحمد . ودليله الرقمى : ٢ ـ ٥ ـ ٩

٢ ـ (مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن)

وهو : المجتث التام ، ودليله الرقمى : ٣ ـ ٦ ـ ١٠ ويمكن أن نعدّ مجزوء البسيط «مستفعلن فاعلن مستفعلن» صورة من صور المجتث التام ، إذا حذفنا منه السبب الأخير ، وحينئذ يمكن أن يقطع مجزوء البسيط تقطيعا عروضيا كمجتث بالصورة التالية :

مستفعلن فاعلاتن فاعلا

وبالمثل يمكن أن نعدّ بحر البسيط التام :

«مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن» صورة أخرى من المجتث . زيد عليه سبب :

مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مسْ

٣ ـ (مفعولات مستفعلن مستفعلن)

وهو : المقتضب التام . ودليله الرقمى : ٤ ـ ٧ ـ ١١

٤ ـ (مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن)

وهو : المضارع التام . ودليله : ١ ـ ٦ ـ ٩

٥ ـ (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن)

وهو : الخفيف . ودليله : ٢ ـ ٧ ـ ١٠

٦ ـ (مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن)

وهو : المنسرح ، ودليله : ٣ ـ ٨ ـ ١١

٧ ـ (فاعلاتن مفاعيلن فاعلاتن)

وهو : المنسرد ، بحر مهمل . ودليله ١ ـ ٥ ـ ١٠

٨ ـ (فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن)

وهو : المتئد ، بحر مهمل . ودليله : ٢ ـ ٦ ـ ١١

٩ ـ (مستفعلن مستفعلن مفعولات)

وهو : السريع . ودليله : ٣ ـ ٧ ـ ١٢ ويسمى فى هذا الموضع «سريع الخليل» لأن التفعيلة الأخيرة للبحر السريع المتداول لا تأتى أبدا على زنة «مفعولات» وإنما وضعها الخليل هكذا لتتفق مع الدوائر ويرى المؤلف أن السريع أكثر ملاءمة وقربا من هذه الصورة :

مستفعلن مستفعلن فاعلاتن .

وهذه البحور التسعة السابقة هى عينها . وبنفس ترتيبها . تكون دائرة «المشتبه» الخليلية .

ب ـ وإذا أحللنا كل رقم فى دليل محل نظيره فى البحر التالى له ، حصلنا أيضا على تسعة بحور :

١ ـ (مفاعيلن فاعلاتن فاعلاتن) ودليله الرقمى : ١ ـ ٦ ـ ١٠

٢ ـ (فاعلاتن مستفعلن مستفعلن) ودليله : ٢ ـ ٧ ـ ١١

٣ ـ (مستفعلن مفعولات مفعولات) ودليله : ٣ ـ ٨ ـ ١٢

وهذه البحور الثلاثة غير معروفة . ولكن «نستطيع فى الحقيقة أن نقول إن موشح **الأعمى التطيلى** التالى من هذا البحر الأخير :

أنت اقتراحي . لاقرب الله اللواحي .....

وبذا فيجوز لنا إذن أن نسمى هذا البحر باسم : **بحر التطيلى** » .

٤ ـ (فاعلاتن مفاعيلن فاعلاتن) ودليله : ٢ ـ ٥ ـ ١٠

٥ ـ (مستفعلن فاعلاتن مستفعلن) ودليله : ٣ ـ ٦ ـ ١١

٦ ـ (مفعولات مستفعلن مفعولات) ودليله : ٤ ـ ٧ ـ ١٢

وهذه البحور الثلاثة غير معروفة أيضا . ولكن يلحظ أننا لو ذيلنا ثانيها بتفعيلة «مستفعل» لحصل بحر «الكان وكان» . وأننا نستطيع أن نعدّ ثالثها هو البحر المسمى **بالسلسلة** . وتقطيعه المعروف :

فعْلن فعلاتن متفعلن فعِلاتان

٧ ـ (فاعلاتن فاعلاتن مفاعيلن) ودليله الرقمى : ٢ ـ ٦ ـ ٩

وهو نفس دليل مجزوء «المديد» الذى ينقص سببا واحدا عن هذا البحر .

٨ ـ (مستفعلن مستفعلن فاعلاتن)

وهو : السريع . ودليله : ٣ ـ ٧ ـ ١٠

٩ ـ (مفعولات مفعولات مستفعلن)

وهو بحر غير معروف . دليله : ٤ ـ ٨ ـ ١١

ومما سبق كله نجد أننا باستخدام البحور الأساسية الصافية الثلاثة : **الهزج والرمل والرجز** ، التى تؤلف دائرة المجتلب ، بجانب بحر **الدوبيت** الذى أضيف إلى هذه الدائرة ، استطعنا أن نشتق جميع البحور المعروفة لدائرتى المشتبه والمؤتلف . وبحرين من البحور الثلاثة لدائرة المختلف هما «المديد والبسيط» .

أما البحور ذات التفعيلات الثلاثية فإنها تقف بنا على بحر **المتقارب** إذا حذفنا الحرف الساكن الأول من كل تفعيلة ثلاثية من التفعيلات الأربعْ :

/ ١ /ه/ه / ٤ /ه/ه / ٧ /ه/ه / ١٠ /ه/ه

فعولن فعولن فعولن فعولن

ودليله الرقمى : ١ ـ ٤ ـ ٧ ـ ١٠

كما تقف بنا على بحر المتدارك عند حذف الساكن الثانى ، ودليله : ٢ ـ ٥ ـ ٨ ـ ١١

/ه/ ٢ /ه /ه/ ٥ /ه /ه/ ٨ /ه /ه/ ١١ /ه

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

وهذان البحران يكوّنان دائرة «**المتفق**» عند الخليل . ويمكن أن نضيف إليهما بحرا ثالثا ، وذلك بحذف الحرف الساكن الثالث من كل تفعيلة :

/ه/ه/ ٣ /ه/ه ٦ /ه/ه/ ٩ /ه/ه/ ١٢

مفعول مفعول مفعول مفعول

يقول المؤلف (ص ٢٠٣) : (**ولعل هذا البحر هو** الذى ذكره الدكتور أنيس وقال إنه : «**وزن لا عهد** للعروضيين به») ، ودليله ما جاء برواية «**مجنون ليل**» لشوقى :

....

الأم يا قيس لا تطبخ السمّا

....

وفيه أضاف الشاعر الساكن الأخير للتفعيلة الأخيرة ، فالبيت لابد أن ينتهى بساكن . وسنسمى هذا البحر إذن باسم : «**بحر شوق**» .

ويمكن بمزج هذه البحور : **المتقارب ـ المتدارك ـ «شوق»** ، استخراج كثير من الأوزان ، من أهمها ما نحصل عليه من أخذ أول رقمين من دليل بحر المتقارب ، والرقمين الأخيرين من دليل بحر المتدارك . وتقطيعه

فعولن فعولن فاعلن فاعلن

ودليله الرقمى : ١ ـ ٤ ـ ٨ ـ ١١

فإذا أضفنا إلى هذا الوزن سببين خفيفين :

فعولن فعولن فاعلن فاعلن مفعو

فسنرى أنه شطر بحر الطويل ، غير أن تقطيعه

المعروف :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

وهناك بحران مهملان يمكن استخراجها من هذه الدائرة ، يحتاج كل منها – مثل بحر الطويل – إلى إضافة سببين خفيفين فى ذيل كل شطر منها :

أولها : **الممتد** ، ودليله الرقمى : ٢ – ٥ – ٩ – ١٢

فاعلن فاعلن مفعول مفعول مفعو

وأصل تقطيعه :

فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

وثانيها : **المستطيل** ودليله الرقمى : ١ – ٥ – ٨ – ١٢

فعولن فاعلن فاعلن مفعول مفعو

وأصل تقطيعه :

مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن

ويذكر **الدكتور مستجير** أن هناك ثلاث قواعد للتحويرات تحكم البحور جميعها ، وهى قواعد تقابل – إلى حد كبير – الزحافات والعلل فى النظام الخليلى ، التى تبرر كل خروج عن المعايير الأصلية .

القاعدة الأولى : «إن الحرف الساكن فى السبب التالى للسبب محذوف الساكن المميز للتفعيلة . لا يصح أن يحذف فى حشو أى بحر ، ويمكن أن يحذف واحد أو أكثر مما عداه من الحروف الساكنة بالتفعيلة» ويقتضى ذلك أنه : «إذا تتالى فى مجموعة أكثر من متحركين فى حشو البيت كان الحرف الساكن المحذوف ، المميز للبحر ، هو ذلك الذى كان موجودا قبل المتحرك الأخير فى المجموعة ، أى الذى كان موجودا قبل السبب الذى لم يحذف ساكنه» .

وهكذا – بضربة واحدة – تتخلص هذه القاعدة من كثير جدا من المصطلحات العروضية الجافية التى أتخم بها علم العروض .

ويفهم مما سبق أن التفعيلة الرباعية يمكن أن يستخدمها الشاعر بصور أربع مختلفة (صورة أصلية وثلاث تحويرات) «فإذا كان بالشطر ثلاث تفعيلات نتج لدينا ٦٤ شكلا للشطر ، أى ٤٠٩٦ شكلا ممكنا للبيت التام ، بفرض أن كلا من تفعيلة العروض وتفعيلة الضرب ستتخذ فقط أربعة أشكال» .

أما التفعيلة الثلاثية فلا يمكن أن تتخذ أكثر من صورتين (صورة أصلية وأخرى محورة) «لتعطى الأربع منها ستة عشر شكلا ممكنا للشطر ، أى ٢٥٦ شكلا محتملا للبيت التام» .

والقاعدة الثانية التى تحكم التحويرات أنه «إذا توالى فى بحر صاف سببان خفيفان ، وجاز بالقاعدة الأولى حذف ساكنيهما ، فيجوز أن نستبدل بساكن أحدهما متحركا ، بشرط ألا يكون هذا السبب سابقا مباشرة لسبب مميز للبحر ، يمتنع بعد ذلك حذف ساكن السبب الآخر» .

ويمكن أن يحدث هذا فى :

١ – مفاعيلن ، وتتحول إلى مفاعلتن (بحر الوافر)

٢ – مستفعلن ، وتتحول إلى متفاعلن (بحر الكامل)

٣ – مفعولات ، وتتحول إلى مفعلتان (بحر الدوبيت)

وبهذه القاعدة يجد المؤلف مخرجا – معقولا – لبحرى الوافر «وتفعيلته الأساسية عند الخليل : «مفاعلتن» ، والكامل «وتفعيلته الخليلية : متفاعلن» ، أما الدوبيت ، وهو وزن فارسى نسج على منواله العرب ، فإنه يبدو – ربما ظاهريا – أكثر خضوعا وطواعية للتفعيلة «مفعولات» إذا ما لحقتها التحويرات» .

وتختص القاعدة الثالثة بالتفعيلة الأخيرة فى الشطر (العروض والضرب) ، «فمثل هذه التفعيلات يمكن أن يجرى عليها كل ما يصح من تغيرات تفعيلات حشو البيت (عدا التحويرات التى تنهى التفعيلة بمتحرك) التى سبق ذكرها فى القاعدتين السابقتين ، بالإضافة إلى واحد أو أكثر مما يلى من تعديلات :

أ – حذف السبب أو السببين الأخيرين من التفعيلة .

ب – إضافة سبب أو سببين فى آخر التفعيلة .

جـ – إضافة ساكن فى آخر التفعيلة .... الخ .

ويستطرد المؤلف فى آخر كتابه ليذكر أن الاثنى عشر سببا «المفترضة قد قسمت مرة الى ثلاث تفعيلات رباعية ، ومرة إلى أربع تفعيلات ثلاثية ، ولكن يمكن أيضا أن تقسم إلى ست تفعيلات ثنائية (فعْلن /ه/ه ست مرات فى الشطر)

وتتحول كل تفعيلة إلى فعو / / ه إذا حذف الحرف الساكن الأول :

١ /ه/ ٣ /ه/ ٥ /ه/ ٧ /ه/ ٩ /ه/ ١١ /ه/

فعو فعو فعو فعو فعو فعو

وهذا البحر يشبه بحرى الهزج أو الرجز المحورين .

ويجوز فى هذا البحر أيضا حذف الساكن الثانى من فعْلن لتصبح فاع :

/ه/ ٢ /ه/ ٤ /ه/ ٦ /ه/ ٨ /ه/ ١٠ /ه/ ١٢

فاع فاع فاع فاع ماع فاع

ويشبه البحر الناتج عن تعديل كل تفعيلات بحر الرمل إلى «فاعلات» أو بحر الدوبيت إلى «مفعلات» .

ويختم **الدكتور مستجير** كتابه بفصل عن بحر **الخبب** ، يرى فيه أنه لا مبرر لأن نعده تحويرا لتفعيلة **بحر المتدارك** (فاعلن) ، فتفعيلة الخبب «فعْلن /ه/ه تفعيلة أساسية ، هى تفعيلة الصفر ، فليس بها ساكن يحذف ، ويمكن تحويرها إلى :

فعِل / / ه أو إلى فعْل /ه/ أو إلى فعلن / / / ه

يقول المؤلف : «بل وقد رأت **نازك الملائكة** فى كتابها «قضايا الشعر المعاصر» ، أن تضيف إلى التحويرات فى حشو هذا البحر : فاعل /ه/ / ... بحيث يصبح من الجائز أن يتوالى فى هذا البحر خمسة حروف متحركة إذا تتابعت فاعلُ وفعلن كما صنع صلاح عبد الصبور :

لا تبحر فى ذاكرتك قط .

وكما وجدت أنى شخصيا قد كتبت فى ديوانى (عزف ناى قديم) :

واحتبس يعذبنى ويفتننى

وكما كتبت جليلة رضا :

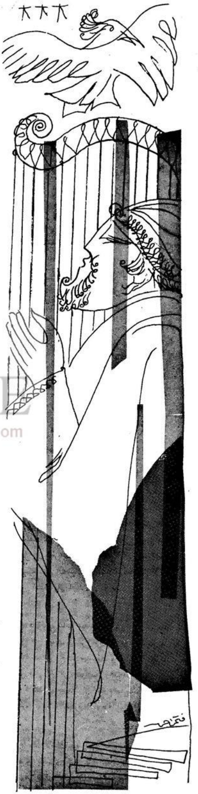
وانتفضى فى ثورة ألمى

.....

وليس لهذا البحر «**الخبب**» دليل رقمى يستدل به عليه . ويبدو أننا فى طريقتنا الجديدة لكتابة الشعر الحديث قد ابتدأنا بشعر التفعيلة لننظم فى البحور الصافية ، ثم ازداد اهتمامنا ببحر الخبب هذا لكى نصل إلى شعر التفعيلة : فعْلن أساس بحر الصفر الذى نستطيع من التعديلات الممكنة لتفعيلته أن نبنى كل بحور الشعر بلا استثناء . وبعد

فالمؤلف شاعر مبدع ودارس واع ، يعرف قدرا كبيرا من ديوان الشعر العربى قديمه وحديثه ، ويدرك القواعد التى تحكم موسيقاه وأوزانه . والمؤلف أيضا على قدر كبير من التواضع وهدوء النفس ، فلم يدع أنه اكتشف مذهلا أو اخترع مدهشا ، فقد وصف فكرته بأنها «الفكرة البسيطة البالغة البساطة» .

ومما لاشك فيه أن الحديث عن موسيقى الشعر العربى يستهوى كثيرا من النقاد والدارسين ، فلذلك الشعر أسرار تحتاج إلى جهود لكشفها ، وتجلية ما فيها من ظواهر ربما خفيت أسبابها واستعصى فهمها .



والمعروف أن الخليل بن أحمد (المتوفى فى سنة ١٧٠ هـ) قد سبق إلى ابتكار أصول ومعايير لموسيقى الشعر العربى ظلت ، إلى يومنا أساسا لكل دراسة تطمح إلى إيجاد نظرية أخرى وقوانين مغايرة ، ولكن أحدا لم يستطع أن يفلت من أسر نظرية الخليل التى اقتدر بها على حصر جل ما عرف من أوزان الشعر حتى عصره فى خمس دوائر ، والتى جعلت لكل بيت من الشعر تفاعيل معدودة تقاس بها المدد الزمنية ، ووضعت أوزانا وبحورا سميت بأسماء معلومة ، وحددت ما يعرض لكل منها من تغييرات (أو زحافات وعلل) .

وبلغت نظرية الخليل من الدقة حدا مذهلا ، مازال مثار تأمل ؛ فقد كان للخليل عقلية فذة مكنته من إتقان العلوم الرياضية وعلوم الإيقاع والنغم ، واستقراء الشعر العربى الذى سبقه كله ، وتصنيفه تصنيفا دقيقا يحدد موسيقاه ويستخلص وحداته الإيقاعية ، وينظم أوزانه التى أحاطت بالشعر القديم ، فلم يشذ منها إلا القصائد المعدودة ، والأبيات المفردة ، التى اضطربت أوزانها .

وقد دارت فكرة الدكتور مستجير فى نطاق نظرية الخليل . ولعل أهم مافى هذه النظرية اعتمادها الأساسى فى تنظيرها وتقعيدها لموسيقى الشعر على التماثل والتكرار والتتابع الناتج عن انتظام الحروف المتحركة والحروف الساكنة فى البيت الشعرى ، وعلى أساس أن فى كل تفعيلة وتدا مجموعا (/ / ه) أو مفروقا (/ ه /) لا يجوز الحذف منه أو التعديل فيه ، فالوتد تعتمد عليه التفعيلة وتدور حوله الأسباب التى يمكن أن يلحقها التغيير .

وهناك بطبيعة الحال اختلافات يسيرة بين نظرية الخليل وفكرة الدكتور مستجير ؛ ذلك أن الغرض الأساسى بأن البحور مكونة من عدد معين من الأسباب الخفيفة اقتضى إيجاد مخرج للبحور ذات التفعيلات الممتزجة ، كالطويل والبسيط ، أو البحور التى تشتمل تفعيلاتها على فواصل صغرى ، كما اقتضت تلك الفكرة المستحدثة أيضا إيجاد القواعد التى تنظم التغييرات أو التحويرات الممكنة فيما يعرف بالزحافات والعلل .

ومما لاشك فيه أن فى فكرة الكتاب شمولا وإحاطة ومهارة رياضية تحاول أن تلتف بأذرع قوية حول الشعر العربى قديمه وحديثه لتشمله من جميع أطرافه .

ويرى المؤلف نفسه أن تطبيق طريقته الحسابية يضع بحور الشعر فى مجموعات تنسقها ، وتسهل فحصها منهجيا ، وتمكن من تمييز كل بحر ، وتحديد العلاقة بينه ، وبين غيره من البحور ، عن طريق الأرقام الحسابية ، كما أنها تفسح المجال أمام الدراسات الجديدة ، فهى - وهذا أيضا رأى الأستاذ على النجدى ناصف فى «مدخل» الكتاب - تمهد الطريق وتطوع الشعر للحاسب الآلى «الكمبيوتر» .

وقد أحس المؤلف بما يمكن أن تثيره فكرته من مخاوف وتساؤلات عن الشعر وحقيقته وموسيقاه فقال : «أعرف يا صديقى أن الشعر ليس أرقاما وليس معادلة رياضية» .

وليس بخاف عنا ذلك الخلاف المحتدم حول العروض الخليلى وتفاعيله وأوزانه . ولعل عصرا لم يشهد تباين الآراء فيه ، بين مدافع عنه أو منكر له ساخر به ، مثلما شهد عصرنا .

وقد كثرت محاولات التجديد فى موسيقى الشعر العربى وتنوعت عبر مئات السنين ، ونجح كثير من هذه المحاولات ، ولكنها كلها انطلقت فى أوزانها من صميم العروض الخليلى . وآخر هذه المحاولات - أو التجارب - ما قام به أصحاب الشعر الجديد من جعل التفعيلة - وهى الوحدة الموسيقية التى قررها الخليل - الوحدة الموسيقية لقصيدتهم الجديدة ، وليس البيت ؛ فلا تتألف القصيدة الجديدة عندهم من أبيات ذات شطور متقابلة ، وتفاعيل متساوية فى الزمن ، وقواف موحدة تختم بها الأبيات ، وإنما تتألف من وقفات تتخذ وحدة أصغر من وحدة البيت قالبا لها ، فتزيد فيها ، وتنقص ، حتى ليصبح السطر تفعيلة واحدة فحسب ، طبقا لحاجة الشاعر من أدائه للمعنى وصياغته ، فهذا النظام الشعرى ليس دخيلا على نظام العروض العربى ولا على موسيقاه ، فهى نفس الوحدة التى اعتمدها الخليل .

ولا يراد بهذه الإشارة إلى شعر التفعيلة ، الدفاع عنه وعن قوالبه النغمية ، وإنما هى دلالة على سيطرة النظام التقليدى وغلبته ، وافتقار الشاعر إلى البديل إذا ما أراد الخروج عليه حقا .

ولقد كانت فكرة الدوائر العروضية التى توصل لها الخليل بن أحمد سببا فى الكشف عن كثير من القوالب النغمية التى كان بإمكان الشاعر العربى أن يستخدمها - لو أراد - بتوسع ، طبقا للمعايير التى وضعت للدوائر ، والتى استلزمت وجود سبعة بحور مهملة لم يستعملها العرب ، منها المتدارك ، إلى جانب الأوزان الخمسة عشر المستعملة .

وبذلك فتح الخليل بن أحمد - مجدداً - الأبواب واسعة أمام العباسيين ومن تلاهم كى يستخدموا فى أشعارهم أوزانا جديدة ، مهدت لإضافات متنوعة يعرفها دارس التراث الشعرى العربى .

ومن المؤكد أن فكرة الدكتور مستجير التى طرحها فى كتابه تستوعب أوزانا أخرى مستحدثة ، وإمكانات واسعة أمام الشعراء يكثرون بها قوالبهم النغمية التى ينظمون وفقها شعرهم العمودى أوشعرهم التفعيلى الجديد .

عرض الدوريات الأجنبية

١ الدوريات الإنجليزية

هدى الصدة

بهاء جاهين

- ١ -

هناك عدة دوريات أدبية انجليزية متخصصة فى الأدب العربى وأحيانا فى أدب الشرق الأوسط عامة . وبين تلك الدوريات مجلة الأدب العربى Journal of A . Literature وأدبيات Edebiyyat و «لازورد» Azure وهناك دوريات أخرى سياسية واقتصادية فى الأساس . ولكنها - أحيانا - تفرد بعض صفحاتها لمقالات . تتناول ناحية أو أخرى من أدبنا العربى . وبين تلك الدوريات «المجلة الدولية لدراسات الشرق الأوسط» (International Journal of Middle East) وهناك دوريات أخرى متخصصة فى الإسلام مثل «دراسات إسلامية» studia Islamica وهى - أيضا - تفرد - أحيانا - بعض صفحاتها للأدب العربى . ولقد اخترنا ثلاث مقالات من ثلاث دوريات مختلفة ، وجميع تلك المقالات تتناول الشعر العربى من وجهة نظر غير تقليدية . وفى مقالتين منها يستخدم الدارس المنهج البنيوى فى التحليل .

وتشترك هذه المقالات فى أنها تعالج - من منطلقات متباينة ونصوص مختلفة - خصوصية الشعر العربى القديم ، وبصورة خاصة الدور الطاغى الذى تلعبه الأعراف الأدبية فى الصياغة الشعرية . ويجدر بنا - هنا - أن نعرف مفهوم **الأعراف الأدبية** literary conventions **فهى قواعد** متواضع عليها فى تراث أدبى معين ، ويعرّفها **د . مجدى وهبة** فى معجم مصطلحات الأدب على أنها «**ما تواضع عليه الأدباء وجمهورهم من أساليب وصيغ أدبية**» . ويترجمها بمصطلحات ثلاثة : **الاصطلاح** ، **والعرف** ، **والمواضعة** - ويعطى مثالا على ذلك ، بكاء الأطلال أو للغزل فى مستهل القصيدة العربية - ورغم أن الأعراف الأدبية تفتقر إلى تعريف مانع لكنها تبدو أكثر مثولا وسطوة فى الشعر العربى منها فى الشعر الأوربى ، بل تكاد تشكل خصوصية الشعر العربى القديم عند المستشرقين .

- ٢ -

ويتعامل المقال الأول مع ظاهرة الشعر الغنائى العربى ، من حيث خصوصيته ، على المستوى التاريخى والمقارن - أما المقال الثانى فيتوقف إزاء الشعر الجاهلى ، محللا معلقة شهيرة تحليلا بنيويا ، كاشفا عن مرونة الأعراف الأدبية وتمايزها ووظيفتها . أما المقال الثالث فيتعامل مع نماذج مختارة من الشعر العباسى ، مصنفا الأعراف الأدبية ووظيفتها فى النص الشعرى .

الشعر الغنائى فى الأدب العربى

والمقال الذى اخترناه من مجلة «**الأدب العربى**» ، عدد ٦ (١٩٧٥) عنوانه «**ظاهرة الشعر الغنائى فى الأدب العربى**» . ويقول كاتب المقال ستيتكيفتش «**إن هناك لغزاً بل سراً يحيط بأى تراث يبالغ فى الخضوع للأعراف التى تحكمه .**» **والنقطة الجوهرية فى دراسة ستيتكيفتش هى** قياس مدى خضوع الشعر العربى للتقاليد الموروثة ، خصوصا عندما نضع فى الاعتبار أن التيار السائد فى الشعر العربى - منذ مولده - هو ما يسمى بالشعر الغنائى . وهو شعر وجدانى شخصى - فى جوهره - على نحو ما استقر عليه التعريف الأوربى . ويتوقف المقال ليناقش طبيعة الشعر الوجدانى بشكل عام ، مثلما يكشف عن طابع هذا الشعر فى التراث العربى ، من حيث خضوع هذا الشعر خضوعاً كاملا لعوامل غير شخصية أو وجدانية ، أى من حيث خضوعه للتقاليد الأدبية المتوارثة التى لا تتعلق بالقالب فحسب ، بل تمتد إلى المضمون والمزاج النفسى .

ويبدأ الكاتب مقاله بتعريف **للنوع الأدبى** (genre) يؤكد فيه أن النوع الأدبى ليس مجرد قالب فحسب . إذ تمتد التقاليد التى تحكمه إلى **المضمون**

(subject matter) . وذلك تعريف يجعل النوع الأدبي محدداً رؤية الفنان للعالم .

ويرى الكاتب الشعر الغنائى باعتباره تجسيداً لروح الطفولة ، بينما ينظر إلى الشعر الملحمى باعتباره تعبيراً عن الشباب . أما الشعر الدرامى **فهو** تعبير عن النضج العقلى .

ويبدأ الكاتب ـ بعد ذلك ـ فى عرض عام لظاهرة **الشعر الغنائى** lyrical poetry فى التراث الأدبى الأوربى أولا ، ليرى بعد ذلك كيف انعكس النوع الأدبى على النقد الأوربى ، بدءا من **أرسطو** الذى ارتكزت نظريته فى المحاكاة على الشعر الدرامى والملحمى . فأعطت دوراً ثانويا للشعر الغنائى ، وجعلت منه أقل الأنواع الشعرية قيمة ، ولقد تأثر النقد الأدبى الأوربى بهذا الموقف الأرسطى من الشعر الغنائى دهراً طويلا . ولم تتأكد للشعر الغنائى مكانته الحالية إلا فى أواخر القرن الثامن عشر مع الحركة الرومانتيكية . وقد كان لظهور كتاب المستشرق الانجليزى **ويليام جونز** (**وهو قصائد** مترجمة عن اللغات الآسيوية) ـ عام ١٧٧٢ ـ دور مهم فى إعادة النظر إلى الشعر الغنائى وإعطائه المكانة الأولى بين الأنواع الشعرية . لقد وجد **جونز** المثل الأعلى للمفهوم الرومانتيكى للشعر فى تلك القصائد ، وذلك لأنها تتصف بروح بدائية تلقائية ، هى جوهر الشعر وأصله ، فيما يرى **جونز** . وهكذا كان للشعر العربى ـ باعتباره جانبا من التراث الشرقى ـ دور **مهم** فى تغيير وجهة النظر النقدية الأوربية للشعر الغنائى ، وفى دفع عجلة التيار الرومانتيكى فى الشعر .

ولقد كان للقصيدة **البندارية** Pindaric Ode من ناحية أخرى ـ فضل فى رفع شأن الشعر الغنائى . وذلك لما اتسمت به هذه القصيدة من سمو فى الموضوع، وحِدّة فى العاطفة . ويقارن الكاتب ـ بعد ذلك ـ بين هذه القصيدة وبين القصيدة العربية فى شكلها الأول ، فيلاحظ أن كلتيهما تتسم بالطول والقالب المركّب .

وينتقل كاتب المقال ـ بعد ذلك ـ إلى ظاهرة اكتشفها **إريك أويرباخ** فى كتابه : المحاكاة Mimesis ، وتتصل بأسلوب **هوميروس** فى **الأوديسا** . إن قارىء القصيدة الهومرية يكتشف أن «**مجرى الحياة فى القصيدة يتركز حول الطبقة الحاكمة ، بحيث يبدو من عداهم كما لو كانوا خدما لهذه الطبقة** » . ويلاحظ **ستيتكيفتش** أن هذه الظاهرة التى لاحظها **أويرباخ** تسود الشعر العربى منذ نشأته ، مثلما تسود الشعر الغنائى المعاصر **لهوميروس** .

ولا تقتصر هذه الظاهرة ـ فيما يلاحظ كاتب المقال ـ على الشعراء العرب الذين ينتمون إلى الأرستقراطية ، من أمثال **امرىء القيس وعمرو بن كلثوم** ، بل تمتد لتشمل الصعاليك من شذاذ العرب وفقرائها ، ذلك لأن الجميع يعبرون عن قيم أرستقراطية ، تدور ـ أساسا ـ حول الفروسية والشهامة والشرف ـ ويقارن كاتب المقال بين قيم الفروسية ـ على هذا النحو ـ وقيم شعر الفرسان الأوربى ، فى العصور الوسطى ، ذلك لأنها قيم تتجاوب حول ظاهرة الشاعر الفارس فى ثقافتين مختلفتين . إن هذه الظاهرة تنتج ـ فى نظر كاتب المقال ـ تركز الشعر والشعراء فى بلاط الملوك والأمراء ، تستوى فى ذلك الأمة الإسلامية وأوربا فى العصور الوسطى . ولقد بلغت هذه الظاهرة أوجها فى الأندلس الإسلامية ، وفى **البروفانس** Provence من جنوب فرنسا فى أوربا . ولكن كاتب المقال يرى أن الشعر العربى كان يتباعد ـ شيئا فشيئا ـ عن التعبير الحر ، وهو جوهر الشعر الغنائى ، ويتقولب ـ بدلا من ذلك ـ فى أشكال ثابتة منغلقة على نفسها ، وذلك على عكس الشعر الغنائى الأوربى الذى بدأ من جنوب فرنسا وانتشر ـ بعدها ـ فى كل أنحاء أوربا ، دون أن ينحصر فى قالب يحد من حريته .

ثم ينتقل **ستيتكيفتش** إلى دراسة ما أسماه دعاة الرومانتيكية العرب بالتعبير الذاتى فى الشعر العربى ، وما لاحظوه من غلبة ضمير «**الأنا**» على هذا الشعر . ويرى أن هذه الظاهرة ليست سوى ظاهرة تقليدية ، نتجت عن خضوع الشعر العربى لأسر التقاليد ، وتقولبه فى أشكال ثابتة . لقد أدى هذا الخضوع إلى جعل الضمير «**أنا**» واحدا من هذه التقاليد . بل إن هذه التقاليد هى السبب فيما يشعر به الأوربيون من رتابة الشعر العربى . إن هذه الرتابة لا تنبع ـ فى نظر كاتب المقال ـ من القافية الواحدة فيما يعتقد الكثيرون ، بل ترجع إلى سطوة التقاليد على الشعر العربى . ولذلك لم تكن الـ «**أنا**» فى الشعر العربى تعبيراً عن تجربة ذاتية ، أو صادرة عن تأمل للذات ، بل هى ـ على العكس من ذلك ـ فارغة من حيث المحتوى النفسى .

ولا يستثنى كاتب المقال من أسر التقاليد سوى المرحلة المبكرة من الشعر الجاهلى ، مثل شعر **إمرىء القيس** ، ويرى أن الشعر العربى ـ فى هذه المرحلة ـ كان جزءا لا يتجزأ من التراث الكلاسيكى العام . ويرجع ذلك إلى ما يسميه ـ كاتب المقال ـ بسذاجة الشاعر وصلته المباشرة بعناصر الطبيعة . وهاتان صفتان عامتان فى الشعر الكلاسيكى ـ فيما يرى كاتب المقال ـ ذلك لأن الـ «**أنا**» فى تلك المرحلة لم تكن ذاتية فحسب ، بل كانت جماعية ، وموضوعية بالمثل ، ولقد كان الشاعر يعبر عن مشاعر الجماعة ورؤيتها للعالم ، فى نفس الوقت الذى يعبر فيه عن مشاعره ورؤيته الشخصية . ويتحفظ **ستيتكيفتش** بعض الشىء فيما يدمغ به الشعر العربى ـ ككل ـ بانعدام الصدق ، فيؤكد وجود نوع من «**الذاتية المتقولبة**» . فى هذا الشعر ، ويعنى بذلك أن الشاعر العربى القديم يعبر عن عواطفه الشخصية ، ولكن من خلال ما يستعيره من صور السابقين ومعانيهم .

ويمكننا ـ فى النهاية ـ أن نلخص الهدف من مقال **ستيتكيفتش** فى أنه يحاول أن يدرس ظاهرة أدبية عربية ، وذلك لينير القارىء الأوربى ، ويكشف له عن خصوصية الثقافة العربية من خلال مقارنتها بالغنائية الأوربية ورصد تاريخها . ويفسر الكاتب انغلاق الشعر العربى على نفسه وعدم قدرته على تجاوز مرحلة الغنائية إلى الملحمية أو الدرامية ، على أساس من تقيد الشاعر بالأعراف الأدبية ، تلك الأعراف التى قمعت إمكانية هذا النوع الأدبى ـ الشعر الغنائى ـ فيما يتصل بالتعبير الصادق والنمو . والإشكال الذى يلفتنا إليه الكاتب ومقاله هو إشكال يتمثل فى اتخاذ التاريخ الأدبى الأوربى ، وبالتالى قواعد نقده ، أساسا لتحليل تاريخ الشعر العربى ، ونموذجا يُحاكم الشعرُ العربىُّ بالقياس إليه . وفى ذلك تعسفٌ واضح ، لأنه يقضى على خصوصية الظاهرة الأدبية .

• • •

الشعر الجاهلى : تحليل بنيوى

والمقال الثانى الذى اخترناه من «**المجلة الدولية** لدراسة **الشرق الأوسط**» ، عدد ٦ (١٩٧٥) عنوانه «**تحليل بنيوى للشعر الجاهلى**» يقول كاتب المقال **كمال** أبو ديب إن التحليل التقليدى للقصيدة العربية تحليل غير واف ، لأنه يركز على العلاقات السطحية فى القصيدة ، مثل الاستعارات والطباق اللفظى وهو ما أدى إلى الرأى النقدى الشائع أن القصيدة العربية تتحكم فيها تقاليد أدبية ثابتة ، تتمثل فى قوالب لغوية وصورية متكررة . ولعل أشهر تلك التقاليد الأدبية ما تبدأ به القصيدة العربية الكلاسيكية من بكاء الأطلال . ويعارض **كمال أبو ديب** هذا الرأى الشائع ويصل إلى نتيجة مغايرة تتلخص فى أن تلك التقاليد ، وخاصة بكاء الأطلال ، لا يمكن فهم وظيفتها إلا بنوع من التحليل لا يركز على السطح بل ينفذ إلى طبقات المعنى Layers of meaning وهو يستشهد على ذلك بعالم الانثروبولوجيا الفرنسى المعاصر كلود ليفى ستراوس الذى قام بتحليل بنيوى لعدد من الأساطير ، اتبع فيها أسلوب اختراق السطح نحو الطبقات المتتالية للمغزى يقول **ليفى ستراوس** :

«**إن البناء المتعدد الطبقات للأسطورة الذى ذكرته آنفا يتيح لنا أن نعدّ الأسطورة بوتقة للمعانى التى تنتظم فى شكل خط ، أو عمود ، ولكن كل مستوى يشير إلى مستوى سواه ، تبعا للطريقة التى تقرأ بها الأسطورة ، وكل بوتقة بدورها تشير إلى بوتقة ثانية ، وكل أسطورة إلى أسطورة أخرى . وإذا تساءلنا عن المعنى النهائى الذى تشير إليه كل تلك المعانى التى تعتمد إحداها على الأخرى ..... نجد أن الجواب الوحيد الذى يبرز لنا من هذه الدراسة هو أن الأساطير تدل على العقل الذى كونها**» .

ويحلل كمال أبو ديب معلقه لبيد ومطلعها ..

عفت الديار محلها فمقامها
بمنى تأبد غولها فرجامها

(انظر شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامرى تحقيق إحسان عباس ص ٢٩٧ ـ ٣٢١ لمراجعة النص الكامل وشرحه) بادئا بلفت انتباهنا بأن التعبير اللغوى فى القصيدة ـ على عكس الأسطورة حيث السطح اللغوى ليس له أهمية على الإطلاق يلعب دورا هاما، يتمثل فى تجسيد العلاقات الباطنية للقصيدة. ويعطينا كمال أبو ديب فكرة واضحة عن الأسلوب الذى سوف يستخدمه، فيعلن أولا أنه يركز فى تحليله لمعلقة لبيد على المقدمة التقليدية (بكاء الأطلال) وأنه يستخدم فى تحليله منهج **ليفى ـ ستراوس** فى تحليل الأسطورة، ذلك المنهج الذى يعتمد على فكرتين أساسيتين الأولى هى مايسميه **ليفى ستراوس بالوحدة القالبية** formative unit . ويعتقد أبو ديب أن قالب القصيدة ينقسم إلى عدة وحدات مثل بكاء الأطلال أو وصف الجمل، فكل ما يقال عن بكاء الأطلال مثلا، يندرج تحت هذه الوحدة. والمفهوم الثانى هو ما يسميه **حزم العلاقات** (Bundles of relations) وهى مجموعات متداخلة من العلاقات.

التغير	التغير
تهجر القبيلة المخيّم (للبحث عن المرعى والماء)	يجف الماء
تبقى القبيلة	يغادر الفيضان التربة
تنعم التربة بالمطر	التربة قاحلة
ينمو النبات	لا نبات
تأتى الحيوانات	لا حيوان
تتوالد الحيوانات	لا إنسان
تعيش الحيوانات فى أمان وهدوء	تموت الطبيعة إلى الأبد ولا
مع صغارها	تجيب الإنسان
	تهجر نوار الشاعر
يتحول الزمن العادى إلى زمن مقدس	تعاسة، لا أطفال، لا يوجد ما يمنع الحياة
	يتحول الزمن المقدس إلى زمن عادى
الحياة	الموت

كما أنها ما يقال حول كل وحدة قالبية عندما ينظم ما يقال فى جداول، تبرز العلاقات المتداخلة التى تتسم بصفتين رئيسيتين، الأولى هى علاقة التوازن أو التشابه والثانية علاقة التناقض أو التضاد.

ويعطينا **كمال أبو ديب** جدولا بالتناقض الأساسى فى القصيدة ككل عبر وحداتها القالبية المتعددة.

وهذا التناقض يتمثل فى الصراع بين الموت والحياة الذى يتجسد فى عنصر التغير. ويعكس هذا الجدول التناقض فى الوحدة القالبية الأولى للقصيدة وهى بكاء الأطلال. ويرمى صاحب المقال من وراء هذا الجدول إلى توضيح تواجد نوعين متلازمين من التغير) يشير اليهما ببابى الحياة والموت :

ويصل الكاتب إلى نتيجة مؤداها أن مفهوم التغير مفهوم تحكمه المفارقة **paradox** فهو متناقض ذاتيا، حيث يكمن التغير كإحدى قوى الحياة. وهناك التغير ـ أيضا ـ كإحدى قوى الموت.

وبعد تحليله المفصل للمقدمة (بكاء الأطلال) يستخدم الكاتب نفس المنهج فى تحليل باقى أجزاء القصيدة، أو ما يسميه بوحداتها القالبية، فنجد أن القصيدة تتطور من خلال علاقات **التضاد الثنائية** Binary opposition وتتشابه القصيدة فى هذا مع الأسطورة إلا أنها تحتوى تلك **التناقضات لغويا** أيضا :

١ ـ محلها ومقامها	٤ ـ خلفها وأمامها
٢ ـ حلالها وحرامها	٥ ـ كهلها وغلامها
٣ ـ جودها فرهامها	٦ ـ لهوها وندامها

الشاعر

علاقته بالقبيلة : انسجام وتوافق تام، روح آمرة، حماية متبادلة فى حالة تعرض أحد الطرفين للخطر، ذات القيم الأخلاقية والعقائد، يرى الشاعر أن القبيلة هى استمرار أجداده فى الحاضر والمستقبل.

علاقته بالآخرين : ينقذ حياة المحتاجين فى وقت الشدة : يكون قويا وعزيز النفس مع الرجال الأشداء المعتدين، يرى الملك كقوة يتمنى منافعها لا يستطيع الشاعر أن يتخذ قرارات حاسمة وبالتالى يهدد بقطع

علاقته مع نوار ولكنه لا يفعل شيئا.

علاقته بنوار : مليئة بالتوتر والتعاسة، تهجره وترحل مع قبيلتها، يختفى الحب والعطاء، يهدد مرارا بقطع علاقته مع نوار.

علاقاته بالملك : يتبين الشاعر أنه يجب عليه أن يهاب الملك

ويلاحظ **كمال أبو ديب** أن تلك التناقضات الثنائية تتركز فى الأجزاء التى تمثل الصراع بين الحياة والموت (بكاء الأطلال) حيث تجاهد الحياة فى إثبات وجودها وسط الموت، حيث التناقض السمة الجوهرية للموقف نفسه ككل، بينما يقل فى الأجزاء التى تسودها روح التناغم والانسجام، كما هو الحال عندما يتحدث الشاعر عن حياته وسط القبيلة.

وسنعرض هنا على سبيل المثال إحدى الدوائر التى تمثل الوحدات القالبية المختلفة وما يندرج تحتها من علاقات متداخلة.

ويرمى صاحب المقال من ورائها رصد وتصنيف العلاقات التى تحكم عالم القصيدة وتدفع الشاعر إلى التذبذب بين الإيجابية والسلبية، فيقسم الدائرة إلى قسمين، أحدهما يمثل الاستمرارية، ويمثل الآخر الانقطاعية، والشاعر يبقى بينهما معلقا.

وكما نلاحظ انقسام الدائرة إلى ثلاث طبقات، الأولى إيجابية وتحوى كل ما يمثل القوى التى تعمل من أجل انتصار الحياة على الموت، والأخيرة سلبية وتحوى كل ما يمثل القوى التى تعمل على انتصار الموت، أما الوسطى فهى محايدة، تعتبر حلقة وصل تتعادل فيها القوتان.

ويلاحظ الكاتب ندرة تواجد العناصر المختلفة فى المنطقة المحايدة ويلاحظ أيضا ندرة العناصر التى تتسم

بالإيجابية فقط ، أو السلبية فقط . وتعتبر القبيلة من الاستثناءات القليلة فى هذا المجال وذلك فى دائرة الشاعر ، حيث تمثل بالنسبة له كل ما هو إيجابى بينما تمثل حبيبته كل ماهو سلبى . إلا أن القبيلة نفسها كدائرة تحتوى على عنصر سلبى وهو بعض الأدنياء من أعضائها الذين يتعاملون مع العدو . وتوحى تلك الدوائر بأن الرحلة والبحث عن تحقيق الهدف تصاحب دائما المعاناة والخطر والكفاح ضد قوى الدمار الطبيعية والحيوانية والإنسانية . ويبدأ كل عنصر فى تلك الرحلات طريقه بنوع من المرض أو النقص : فمثلا ، ترحل القبيلة عندما يموت الخصب ، وتفقد البقرة الوحشية طفلها ، وتبدو ناقة الشاعر هزيلة مستهلكة من شدة التعب . على أن الرحلة تقود دائما الى الأمان رغم المتاعب والصعاب . وهكذا فإن نهاية الرحلة تقابل بدايتها وبالتالى تؤدى الى التوازن .

وبعد ذلك ينتقل الكاتب الى تحليل قصيدة أخرى **لأبى ذؤيب الهذلى** ويتبع فى هذا التحليل نفس الأسلوب الذى اتبعه فى تحليل القصيدة الأولى . وتكشف هذه الدراسة اختلافا جوهريا فى رؤية الشاعرين للواقع فبينما يرى **أبو ذؤيب** أن الموت الواقع النهائى والوحيد ، وأنه يسحق كل أشكال الحياة ، فقوة الإنسان والحيوان وحيوتها لا تحميها من الموت فى النهاية ، نجد أن رؤية لبيد للواقع هى رؤية أكثر تعقيدا ، فهو يرى أن كل شىء يحوى فى داخله بذور الحياة وبذور الموت ، وأن التغير ناتج عن الصراع الداخلى بين تلك البذور .

ويعزو الكاتب هذا الاختلاف فى الرؤية للواقع بين الشاعرين إلى أن **لبيد** كتب قصيدته قبل الإسلام ، بينما كتب **الهذلى** قصيدته بعد الإسلام . وأن تلك الرؤية القائمة للواقع فى حالة الهذلى هى نتيجة لتحطيم القبيلة كوحدة حقيقية ورمزية ، تحتوى حياة الشاعر وحاضره وماضيه ، فتعطيه الأمان والشعور بالانتماء ، كما نجد فى حالة لبيد حيث تقوم القبيلة كممثل لقوة الحياة كما ذكرنا سابقا .

والمقارنة بين القصيدتين تؤيد وجهة نظر **كمال أبو ديب** فى أن التحليل السطحى للشعر العربى يؤدى الى نتيجة خاطئة ، فرغم التشابه السطحى الشديد بين عناصر القصيدتين ، فإن تداخل تلك العناصر وتفاعلها فى كل قصيدة تعطى رؤية مختلفة للواقع من جانب الشاعرين .

ويصل الكاتب فى النهاية إلى نتيجة فحواها أن قصيدة **لبيد** لا تتطور تطورا خطيا ولكنها تتوسع دائريا ، تماما مثلما تتسع الدوائر فى صفحة الماء ، عندما تلق حجرا فى نهر . ولذلك فإن التكرار فى القصيدة تكرار غير عشوائى ، فهو نتيجة لعلاقات التوازن بين طبقات المعنى المختلفة الموجودة فى القصيدة . وتتشابه الأسطورة مع القصيدة فى ظاهرة التكرار هذه حيث يبلور التكرار البناء الأساسى فى كلتا الحالتين ، كما يقول **ليفى ستراوس** . إلا أن التكرار فى القصيدة له وظيفة إضافية ، لا توجد فى حالة الأسطورة ، وهو يتمثل فى تصعيد التجربة وتركيزها وتعميمها وإطلاقها .

وأخيرا يلخص الكاتب البنية الأساسية للقصيدة قائلا : إنها تتكون من قوتين متصارعتين ، الأولى هى التغير الذى يحدث فى الطبيعة ويقتل الحياة ، والثانية هى القبيلة التى تتحدى الطبيعة والتغير ، وتبحث عن موارد الحياة والاستمرار ، وهو صراع دائم قد يجعل الحياة مستحيلة ، ولهذا فلابد من نوع من الوساطة بين هاتين القوتين . وتتمثل هذه الوساطة فى القصيدة نفسها ، فيما يرى كاتب المقال .

° ° °

نماذج من أعراف الشعر العربى

أما المقال الثالث الذى سنعرض له فهو من مجلة دراسات إسلامية عدد ٣٠ (١٩٦٩) عنوانها :

« **نماذج من أعراف الشعر العربى فى قصائد أبى نواس** »

وفى هذا المقال محاولة لتصنيف وتفسير دور الموتيفات التقليدية والتعابير المتواضع عليها فى الشعر العباسى . ويمكن **تلخيص موقف الكاتب** بأن هناك ثلاث وظائف لاستخدام الصيغ الشعرية المتعارف عليها ، فهذه الصيغ :

(١) قد تخدم الأعراف الأدبية من صيغ وتشبيهات وموتيفات رؤية القصيدة ، فهى أكثر من محسنات كمالية .

(٢) قد تساهم هذه الصيغ والموتيفات فى متعة الإدراك ، فالقارىء يحاول أن يفسر دورها كشواهد أو روابط أو أقفال فى سياق القصيدة .

(٣) قد تمهد هذه العبارات التقليدية المكررة لخلق عالم شعرى خاص ، أى أنها تشير إلى الانتقال إلى ساحة الشعر والخيال .

ويتناول **اندرياس حامورى** ، فى هذا المقال ، تقاليد التراث الشعرى العربى فى قصائد **أبى نواس** ، ويعارض الرأى الشائع بأن غلبة الأشكال والأساليب التقليدية على الشعر العربى كان لها أثر مدمر ، **فهو يرى** أن تلك التقاليد يمكن أن تلعب دورا جوهريا بالنسبة لمضمون القصيدة ورؤية الشاعر ، وأن اتفاقها مع المضمون والرؤية أو عدمه هو ما يحدد قيمتها . وينتقى **حامورى** بضعة أبيات من شعر أبى نواس ليدلل على نظريته ، فهو يتناول ـ مثلا ـ المحسن البديعى التقليدى المعروف بالطباق أو المقابلة ، ويتحرى دوره فى أبيات **لأبى نواس** تقول : ـ

سأعطيكِ الرضا وأموت غما
وأسكت لا أغمك بالعتاب
عهدتكِ مرة تنوين وصلى
وأنت اليوم تهوين اجتنابى
وغيَّرتكِ الزمان وكل شىء
يصير إلى التغير والذهاب
فإن كان الصواب لديك هجرى
فعداك الإله عن الصواب

ويتلخص تحليله لهذه الأبيات فى أن الطباق أو المقابلة ليست مجرد حلية لفظية فى هذه الأبيات ، ولكنها تجسيد للتناقض الجوهرى فى موقف الشاعر من تغير حبيبته .. فهو يقول إن الشاعر فى البيت الأول يعطينا انطباعا بأنه تقبل تغيّر حبيبته وسلم به ، وأنه لن يقدم على عتابها ، ولكنه فى البيت الثانى يبدأ فى عتابها ، ويتكرر هذا التناقض فى موقف الشاعر فى البيتين الثالث والرابع ؛ ففى البيت الثالث يعطينا حكمة فحواها أن كل شىء يصير إلى الزوال ، مما يعطينا انطباع التسليم والقبول ، وإذا به فى البيت الأخير يظهر رفضه لتقبل الهجر ورغبته فى دوام الوصل ، وهكذا فإن الطباق والمقابلة اللذين يستخدمهما الشاعر يؤديان وظيفة جوهرية فى تجسيد موقفه نفسه .

وينتقل حامورى بعد ذلك إلى مناقشة ظاهرة تكرر صور وصفية محددة فى الشعر العربى ، مثل تشبيه وجه المحبوب بالقمر وخصره بغصن البان وماشابه ذلك ، فيقول إن تكرار مثل هذه الأوصاف يشحن الكلمات بالدلالات العاطفية للشىء الموصوف نفسه .

وهنا ، قد نختلف مع حامورى ، فالكلمة تأخذ الدلالات العاطفية للشىء الموصوف دون داع للتكرار ، بل إننا قد نذهب إلى أبعد من هذا ، فنقول إن تكرار تشبيه وجه المحبوب بالقمر على سبيل المثال يحدث أثرا عكسيا ، فيفرغ الصورة من محتواها العاطفى . ويضيف حامورى أن تلك الصور المكررة تخلق فيما بينها عالما شعريا منفصلا عن عالم الواقع ، وهو عالم فردوسى سكانه تلك الصور . ولعلنا نتساءل ـ هنا أيضا ـ عن قيمة وجود هذا العالم الشعرى المنفصل عن الكون .

وأخيرا ، يبدو لنا من مراجعة هذه المقالات فى الدوريات الأجنبية أن ما يميز النقد الأوربى للشعر العربى هو تعامله الجاد مع التفاصيل ودقائق القصيدة وعدم اكتفائه بالانطباع والتعميم ، وهو يتجاوز الشرح إلى محاولة تنظير الظواهر الأدبية والفنية وتعليلها .

ب ـ الدوريات الفرنسية

□ هدى وصفى



تعالج مجلة «الأدب» فى عددها الأخير (٤١ ـ فبراير سنة ١٩٨١) موضوعاً من الموضوعات التى تشغل بال النقد الحديث فى الغرب منذ زمن، والتى يحاول النظر من خلالها أن يبلور تصورا معينا لما أسمته **جوليا كريستيفا** «أصداء النص Intertexte»، أى ما يتخلل النص من نصوص أخرى سابقة عليه أو لاحقة به، ليس بمعنى التأثير والتأثر المعروف من قبل، بل بمفهوم آخر، يحاول **ميشيل ريفاتير Riffaterre** أن يوضحه فى المقال الافتتاحى الذى يصدر به هذا العدد، الذى يحتوى على مجموعة من الدراسات قدمت فى الندوة الموسعة التى عقدت فى ديسمبر سنة ١٩٧٩ فى جامعات كولومبيا (نيويورك) وبرنستون. وقد جاء فى مقدمة العدد ما يفيد بأن هذه الدراسات تعد فرصة للتعريف ـ فى فرنسا وفى أوروبا عموماً ـ بأعمال دارسى تراث العصور الوسطى فى أمريكا، وهى أيضا فرصة لإبراز أهمية «**المتن القديم**»، أى المتن المأخوذ من الأعمال التى كتبت فى القرون الوسطى، للتحقق ـ بالنسبة للنقاد المحدثين ـ من فاعلية المناهج والنظريات النقدية الحديثة.

ويبدأ **ريفاتير** مقاله الذى اختار عبارة «**أصداء النص المجهولة**» عنوانا له بعرض ما أسماه الخلط فى فهم معنى «أصداء النص». فأصداء النص هى مجموعة النصوص التى بوسعنا أن نقارن بينها وبين النص الذى أمامنا، إنها مجموعة النصوص التى تتبادر إلى الذهن عند قراءة نص بعينه. إذن «**فأصداء النص**» متن لا نهائى، ولكننا نستطيع دائما التعرف على بدايته. إنه النص الذى يؤدى إلى استرجاع بعض الأفكار من الذاكرة. وذلك عندما تهمك فى قراءته. وطبيعى أنه لا يمكن أن نحدد للنص عندئذ نهاية. وأيضا فإن هذه الأفكار تكون أكثر أو أقل اتساعا وثراء وفقا لثقافة القارىء. ويتمو ورود هذه الأفكار وفقا لتقدم هذه الثقافة. بل وفقا كذلك لعدد المرات التى نقرأ فيها النص. ومن ثم فإن الخطأ الذى يقترفه النقاد الذين يتشدقون بعبارة «أصداء النص» يكمن ـ فى رأى ريفاتير ـ فى اعتقادهم أنها عملية معرفية. أو عملية وعى بكل أبعاد النص.

وإذا صح أن «أصداء النص». تعنى ذلك ولا تعدوه كان من العسير أن تتخيل ردود أفعال قراء القرن الثالث عشر. ولكننا نكتفى ـ إثراء للبحث ـ بظاهرة يسميها ريفاتير «**أثر أصداء النص**»، وهى فى رأيه تعتمد على انحرافات نصية ذات دلالة، كالغموض فى عرض مفهوم معين، أو كتعبير لا يستطيع السياق وحده أن يوضحه، أو ككلمة بالنسبة لمعيار سائد يسيطر على اللهجة الخاصة بالنص. ويصف ريفاتير هذه «**الأمور غير الطبيعية**»، بقوله إنها «لا قاعدية»، ليس بمعنى أنها أخطاء فى القواعد، ولكن بمعنى الانحراف عن المألوف فى نظام من أنظمة اللغة، سواء المورفولوجية منها أو التركيبية، أو المتعلقة منها بمجال المعنى أو بمجال السيميوطيقا. فهذه الآثار أو هذه «**الأمور غير القاعدية**» هى الدليل على وجود جسم غريب فى النص. وهذا الجسم الغريب هو ما يدعوه ريفاتير «أصداء النص». فإذا أردنا الآن أن نلخص مفهوم «أصداء النص» ونوضحه فى عبارة واحدة لم نجد. ولنحاول إذن أن نلخص ونوضح ما هو مفهوم «العبر نصية»، أو جز من قول ريفاتير إنه «ظاهرة توجه قراءة النص، وتتحكم أحياناً فى تفسيره. وهى عكس القراءة الأحادية الاتجاه». والواقع أننا لسنا بحاجة إلى مصطلح جديد، إذ أن هذا المفهوم متحقق فى مجالات معروفة بأسمائها ومستغلة من قبل. إن معرفة «أصداء النص السابقة» تقع فى مجال تاريخ التأثيرات والتواصل الأدبى والبحث التقليدى عن المصادر. وهذا المجال لم يعد يغرى الباحثين اليوم كثيراً. أما معرفة «**أصداء النص اللاحقة**» فتقع فى مجال صيرورة العمل، وفى مجال ما أسماه فقه اللغة فى القرن التاسع عشر ما «بعد حياة النص». أما معرفة لا زمنية «أصداء النص» فتقع فى مجال علم «التيمات» أو علم «المواضيع».

إن ما نرمى إليه هنا هو توضيح المعنى باستخدام لغة شارحة للغة، أو مفاهيم شارحة لمفاهيم. فإذا كانت دراسة «أصداء النص» تقتصر على معرفة تشابكات النص، فإن القارىء المعاصر للنص لن يجد صعوبة فى استيعابه كاملا. ولكن وظيفة دراسة «أصداء النص» تتوقف أمام جيل من القراء يكون النص بالنسبة إليهم بمثابة عالم مغلق. وذلك ما نتبينه من الدراسات التى يقوم بها الباحثون فى ثقافة العصور الوسطى.

إن دراسة «أصداء النص» لإدراك النص، تفرز إنتاجية المغزى Signifiance فى حين تتحكم القراءة فى اتجاه التسلسل، أى ذات الاتجاه الواحد، فى إنتاجية المعنى Sense. إنها وسيلة الإدراك التى يعى بها القارىء أن الكلمات ـ فى مجال العمل الأدبى ـ لا تعنى ما تعنيه استناداً إلى أشياء أو

مفاهيم ، استنادا إلى عالم لا لفظى ، بل إن الكلمات إنما تعنى ما تعنيه استنادا إلى «**مجموعات من التصورات**» ، يحتويها عالم اللغة من حيث هو كيان مستقل . و«**مجموعات التصورات**» هذه يمكن أن تكون نصوصا معروفة أو أجزاء من نصوص باقية حتى بعد أن بترت من النص الكامل وأصبحت ـ بفضل الاستعمالات المتجددة ـ كيانات مستقلة متجاوزة لأى نص .

وفى مجلة «التاريخ الأدبى» (عدد يناير ـ فبراير سنة **١٩٨١** ، وقع اختيارنا على مقال بقلم **فرانك ليستر ينجان** الذى اختار له العنوان التالى : «**الصفحة البيضاء : أثر من فيكتور هوجو فى أعمال مالارميه**» . ويخص كاتب المقال قصيدة مالارميه «النسمة البحرية» بدراسة يحاول أن يبرز فيها أثر هوجو على **مالارميه** ، بالرغم من أن الفكرة الشائعة هى أن **مالارميه** كان شديد التأثر ببودلير . ومن المعروف أن الدراسات الأدبية كشفت عن تأثر **مالارميه** بهوجو فى مرحلة المراهقة والشباب الأول ، ولكنها أغفلت مرحلة النضوج ، وأرجعت الإلهام المباشر لدى ما لارميه إلى أعمال بودلير . ويلقى الكاتب الضوء على الدور المهم الذى لعبه ديوان «**التأملات**» لفيكتور هوجو ، خصوصا فيما يسمى بصعوبة اقتحام «الصفحة البيضاء» ، أى «الصفحة التى يحميها بياضها» ؛ وعلى المعاناة التى كانت تصاحب كل ما يخطه **مالارميه** ، تلك المعاناة التى كانت تتجسد فى «فراغ الورقة» ـ كما كان يحلو له أن يردد . وقد استغل مالرميه الكثير من العبارات الشاعرية الخاصة بهوجو ليعبر عن هذه «**الرحلة فى العدم**» . التى تمثلها فى نظره التجربة الإبداعية هذه التجربة هى التى تنبع مما يسميه «بالإبداع عن طريق النفى» ، أو «الإبداع عن طريق اللا شىء الذى ينطوى على فاعلية» ـ كما عبر موريس بلا نشو . إنها مأساة الجدب والعقم ، تلك التى يحاول مالارميه أن يصورها من خلال معاناته بوصفه شاعرا . وقد أورد شارل مورون فى كتابه «مالارميه بقلمه» بعض أجزاء من رسالة كتبها الشاعر لصديقه **كزاليس** (إبريل سنة ١٨٦٦) توضح تلك المعاناة ، يقول فيها : عندما أشرع فى نظم بيت من الشعر أجدنى أمام الفراغ الداخلى والفراغ الخارجى» ويبدو غريبا أن نعزو أصل هذه الصعوبة فى الإبداع إلى هوجو ، أى إلى من كان مثالاً لخصوبة الإنتاج وتدفق الكلمات .

وتسمح تلك الملاحظة بربط التيار الرومانسى . المغرق فى الإسهاب . بالتيار الرمزى . الشديد الاقتصاد فى استخدام الكلمات.. وتقودنا أيضا إلى القول بأن ذلك مرتبط بتغيرات عصر . فبعد أن كان الشاعر مؤمنا بالثورة والتغيير . يتغنى بالمستقبل وبحياة أفضل . أدرك بعد الاضطرابات الاجتماعية وعودة الأمور إلى ما كانت عليه قبل الثورة . أن مكانه خارج المدينة . وأن الصمت هو وسيلته الوحيدة ؛ فبقدر ما أعطى هوجو بسخاء قتر **مالارميه** فى العطاء . حتى إنه أعدم الكثير من أعماله قبل موته . وقد أدى ذلك الموقف إلى أن ما لارميه قد صار ينظر إليه بوصفه شاعرا معاصرا لنا . تأثيره المباشر على الشعر الحديث . ذلك أن الصمت وصعوبة ملء فراغ الصفحات كانا من العناصر التى بلورت دور اللغة . وكيفية استخدامها . وأسباب هذا الاستخدام . وما إلى ذلك من إشكاليات عدة كانت وراء ما سمى بالشعر الحديث . بل كانت وراء نوع من الحذر انتاب الشاعر أمام الكلمة وجدواها وغايتها ومدى فاعليتها . وقد سيطرت تلك الأزمة تجاه الكلمة بكل أبعادها على كل النتاج الغربى المعاصر فى الشعر والأدب بعامة .



الرسائل الجامعية

الأبنية العروضية ووظائفها في شعر صلاح عبد الصبور

عرض :
هدى وصفى

رسالة ماجستير غير منشورة ، نوقشت فى جامعة إكس آن بروفانس سنة ١٩٧٥ كتبها **هيثم الأمين** ، تحت إشراف **جورج مونان** .

تحاول هذه الدراسة الجادة أن تلقى الأضواء على تجربة مميزة فى التطور الحالى للثقافة العربية . فى مجال الشعر ـ وهو المتن الحقيقى الذى يستند إليه دائما فقهاء اللغة (كرمز للاستمرارية) ، والذى يعد قلعة حصينة منذ أن قنن له **الخليل** فى القرن الثامن الميلادى ـ تصبح كل محاولة للتجديد ظاهرة مهمة ، يجب تفهمها وإدراكها . **فهل** سنرى فى **صلاح عبد الصبور** ـ مع زملائه العراقيين والسوريين واللبنانيين ـ خصما للعروض التقليدى الذى يحافظ عليه الشعر العربى ؟

هذا هو التساؤل الذى يحاول البحث أن يجيب عنه . ولكن الرسالة أغفلت جوانب عدة من التطورات المرحلية ؛ فنحن فيها لا نلتقى إلا باسمين على صعيد البحث ، هما الخليل من القرن الثامن وصلاح عبد الصبور من القرن العشرين ، وبين الاثنين لا شىء أو يكاد . هل بقى العرب بدون محاولات تجديد أو طرح لإشكاليات خاصة بالشكل طوال اثنى عشر قرنا ؟ هناك محاولة **أبى العتاهية** ، وهناك إبداع «**الموشح**» ، وفى العصر الحديث ، عندما دخل المسرح فى الأدب العربى ، نجد المسرح الشعرى **لشوق** ؛ فقد طوع شوقى الشعر للمسرح وأكسبه سلاسة ومرونة واضحتين ، مفضلا أحيانا الأبحر القصيرة . وفى الحوار المسرحى لدى شوقى ، لا يبقى البيت وحدة كاملة ؛ فبعض المقاطع الحوارية المجزأة تكون بيتاً واحداً . وكانت هناك محاولة **الشعر المرسل** ، وهو الشعر الذى ينظم بدون قافية . ولا تنسى فى هذا الصدد الترجمة العربية لكثير من الشعراء الغربيين المعاصرين . وقد تغذى من أشعارهم صلاح عبد الصبور ؛ وهو يذكرهم بقدر ما يذكر القدامى .

أما الشخصية المهيمنة على البحث ، أى الخليل ، فإنها تفوز بنصيب الأسد فى هذه الرسالة : ولكن ما كتبه الباحث عنه لا يعدو ما هو معروف من قبل ومترجم أيضا إلى الفرنسية .

ويتبع هيثم الأمين فى دراسته الخطوات التالية :

اختيار متن مكون من خمسة دواوين للشاعر صلاح عبد الصبور : الناس فى بلادى ـ أقول لكم ـ أحلام الفارس القديم ـ تأملات فى زمن جريح ـ أشجار الليل ؛ ثم البحث عن الأبنية العروضية التقليدية والحديث فى هذا الشعر ، وبعد ذلك يحاول الدارس أن يوضح وظائف هذه الأبنية من خلال ما أسماه بالوظيفة التذكرية والوظيفة الإبداعية ، ويخلص إلى تقرير أن صلاح عبد الصبور وإن أكثر من استخدام البحور التى كانت قليلة الاستعمال فى الشعر التقليدى،مازال مرتبطا بالقوالب التقليدية إلى حد ما . وفى البداية ، يقارن هيثم الأمين بين الأبنية العروضية عند صلاح عبد الصبور والعروض كما قنن له الخليل ، متغاضيا عن بعض العلل أو التجاوزات .

ونذكر هنا أنه فى إطار المحتوى الثقافى الذى كان يعتمد ـ ولازال أحيانا ـ على الرواة ، كان لهذه البحور وظيفة تذكرية ووظيفة إبداعية ...

فالتوازى فى الشعر العمودى يساعد المستمعين على حفظ القصائد ، وكأن الانحراف عن النثر عندئذ يؤكد النوايا الجمالية التى تنتظم إنتاجية هذا الشعر .

على أن الأبحر التى تتوافق مع نماذج الخليل نادرة فى شعر صلاح عبد الصبور (٥٪ من مجموع المتن المختار) ، ولكن هذا الحد الأدنى من القواعد يسمح لصلاح أن يؤكد انتماءه إلى التقاليد العربية التى يود أن يجددها ولكن عن طريق الفكاك من «العروض المطلق» ـ كما يسميه الباحث ـ الذى يتمثل فى الطاعة لقوانين العروض القديم الجامدة .

وبالرغم من أن شعر صلاح عبد الصبور ليس عمودياً فإنه يحتفظ بسمات عروضية ، وذلك يميزه عن شعراء آخرين من أمثال **الماغوط** ، حيث ترص

الأشعار ببعض التسطيح (ليس هذا هو الحال دائما مع المأغوط) . أما شعر صلاح فهو يتكون فى أغلب الأحيان من «شطر» واحد ، حيث يختلف عدد «التفعيلات» والطول داخل القصيدة الواحدة . وهناك نسق من القوافى غير ثلاثة أرباع هذا الشعر غير العمودى الذى ينتمى (٤٥٪) منه إلى بحر الرجز ، و (٣٠٪) منه إلى بحر المتدارك ، وهما من البحور قليلة الاستخدام فى الشعر القديم . ويلاحظ أن صلاح عبد الصبور يهدم النماذج التقليدية بواسطة «زحافات» أو «علل» ترد فى العادة عنده فى بداية البيت أو فى وسطه ، وذلك ما ترفضه التقاليد المعيارية .

ويحلل هيثم الأمين أيضا وظائف أبيات صلاح المرسلة ، ويتوقف عند مايسميه وظيفتى الإبداع والتذكر ، وهما وظيفتان ملائمتان للشعر العمودى ، ويحللهما فى إطار العلاقات الشفوية التى لازالت تربط ـ فى العالم العربى ـ الشاعر بجمهوره . ذلك أن الغاية الأساسية من هذا الشعر هى الإلقاء ، والمستمعون للشعر ـ كما يؤكد الأمين من خلال دراسة ميدانية لهواة الشعر ـ حساسون للغاية للأبنية العروضية . وشعر صلاح عبد الصبور (سواء العمودى منه أو (ذو الطابع العروضى) يشبع هذه الرغبة عند الجمهور ، واللجوء إلى أبحر مثل بحر الرجز من شأنه أن يؤكد الانتماء إلى التقاليد ، كما أنه مادام هذا البحر نادرا فى الشعر التقليدى ونادرا مايستعمله صلاح فى شكله المستقيم ، فإن هذا يؤكد رغبته فى الخروج على هذه التقاليد لتجديد دمائها . (ومن ثم فإن أى محاولة لتفهم استخدام العروض عند صلاح عبد الصبور لابد أن تكون فى إطار نوع من الجدلية بين الأصالة والمعاصرة .

إن هذه الدراسة الجادة لا تخلو من عيوب ، وهى تتمثل فى عدم قدرة الدارس على الوفاء بما تتطلبه الافتراضات المطروحة ، فالأمين يشير ، مراراً إلى الوظيفة الإبداعية للبحر دون أن يحلل السمات الأساسية لهذه الوظيفة الإبداعية ، فهى فى نظره لاتعدو أن تكون وظيفة جمالية ، أما مفاهيم باكبسون ، التى لم يشر إليها ، فهو يتجاهلها تماماً ، فى حين كان فى الإمكان الاستعانة بها فى تحليل العلاقات بين البحر والبيت وسائر مستويات القصيدة . ثم ما الصلة بين مختلف أنواع الأبحر وتراكيب صلاح عبد الصبور؟ فالجملة وبيت الشعر ـ وهما وحدتان متميزتان ، تقوم بينهما مناطق جاذبية ثرية بالمعنى وبالجمال ـ هل يتلاقيان أو يتعارضان ؟ وأكثر من ذلك فان التحليل العروضى لا يكون ذا قيمة إلا إذا وضع المحلل فى اعتباره العلاقات بين معنى السياق أو التيمات الشعرية والأصوات والمقاطع والأجزاء وموسيقى الشعر . أما فيما يختص بالرسوم البيانية التى أوردها الباحث ، والتى تحصى التكرار ، أو الإحصائيات التى تضج بها هذه الرسالة ، فهى لا تعطى سوى بيانات غير دقيقة تماما ـ فضلا عن أنها جزئية ـ عن الجانب الإبداعى . وربما كنا فى احتياج إلى دراسات أخرى عن شعر صلاح عبد الصبور توضح لنا العلاقات بين الأبنية العروضية عنده وتراكيب القصائد . وبخاصة العلاقة بالمعنى ، إذ أنه فى إطار نقاط التلامس يمكننا أن نتبين الخصائص الشكلية فى شعر شاعر ما .

وثمة ملاحظات أخيرة ، فمحاولة التقريب بين صلاح عبد الصبور ـ شاعر المدينة ، المفكر ، المستهلك لثقافات عربية وغير عربية ـ وبين الشعر الشفوى ـ المرتجل ، فيها الكثير من المغالطة .

فبوسعنا أن نقول إن هناك خلفية فكرية لدى صلاح تجعله أكثر اقترابا من الشاعر الفرنسى بول فاليرى .

إننا لا نستطيع أن نتكلم عن براعة اللغة عند صلاح ، فما رغب هو نفسه فى ذلك ، فإننا نشتَم الصنعة .

وختاما فان نتائج الدراسة متواضعة ، فما هو مسلم به أن هناك استمرارية على نحو ما ، ولكن هناك تجديدا فى التشكيل وتقسيم البيت إلى وحدات صغيرة يمزجها الشاعر بحرية ، فما نراه هو إذن تغيير فى كيفية الاستمرار أو التواصل ، أعنى استمرارية التفعيلة أو البيت . واستخدام الأبحر القديمة ليس ممنوعاً ، فصلاح عبد الصبور وكثير من الشعراء الجدد يستخدمونها . ومن ثم فإن هجر الأبحر القديمة ليس واردا بصورة مطلقة ، وإنما كان على الباحث أن يتساءل عن أسباب هذا التغيير ومدى ارتباطه بتغييرات أخرى لم تطرحها الرسالة ، وبخاصة على مستوى المفردات المستحدثة . فالتركيز على الجانب العروضى وحده ، لم يتح الفرصة للتعرض للتشابك فى الأداء اللغوى فى مجموعه ، الذى يمثل بحق جوهر التجديد الشعرى الحديث .

رسائل فى الأدب المعاصر

عرض : ثناء أنس الوجود

«دخلت مصر الحديثة بكتابها وسياسييها فى صراع طويل ودائم مع المستعمر وظروف التخلف الحضارى ، من أجل الخلاص السياسى والاجتماعى . وقد تعددت وسائل هذا الخلاص كما عبر عنها الكتاب والروائيون ، فكان خلاصا سياسيا مرة ، ودينيا واجتماعيا مرة أخرى ، كما كان خلاصا ثوريا شعبيا مرة ثالثة . وقد سجلت روايات هذه الفترة الحرجة من تاريخ مصر الحديثة هذا كله تسجيلاً طيبا» .

والأستاذ **نجيب محفوظ** الذى يعده النقاد بحق كاتبا روائيا من الطراز الأول ، كان من أكثر الروائيين احتفالا بالبحث عن خلاص لهذه الأمة ، وأكثرهم إلحاحا عليه فى قصصه المختلفة ، التى تنوعت فيها المصادر التاريخية والواقعية ، وهى المصادر التى استعار منها هذا الكاتب موضوعاته وشخوصه وأحداث رواياته .

والرسالة موضوع العرض تتحدث عن «**أثر الشخصية فى البناء الفنى فى روايات نجيب محفوظ**» . وهى رسالة للدكتوراه تقدم بها الباحث «**نصر محمد ابراهيم عباس**» إلى قسم اللغة العربية بآداب الإسكندرية ، بإشراف الأستاذ الدكتور «**مصطفى هدارة**» تشتمل الرسالة على ستة فصول ، يسبقها تمهيد يتناول مفهوم الشخصية وأبعادها ، وأنواعها فى العمل الروائى ، حيث حصر الباحث هذه الأنواع فى الشخصية المتطورة أو النامية ، والشخصية الثابتة أو الجاهزة ، والشخصية المزدوجة ، وأخيرا الشخصية الجوهرية .

ويرى الباحث أن الشخصية تلعب دورا رئيسياً مُهماً فى تجسيد فكرة الكاتب الروائى ، وأنها العنصر المؤثر فى تسيير أحداث الرواية . إذ إن الكاتب يستطيع من خلال شخصياته المتحركة ، ومن خلال العلاقات الحية التى تربط كل شخصية بغيرها من الشخصيات ، أن يمسك بزمام عمله ، ويطور الحدث من نقطة البداية حتى لحظات التنوير وهذا لا يتأتى بطبيعة الحال بدون العناية بصورة دقيقة وسليمة برسم كل شخصية ، وتوضيح أبعادها وجزئياتها .

أما تعريف الشخصية اللغوى والفلسفى ، كما أورده الباحث ، فهو تلك الجوانب السلوكية المرتبطة ارتباطا كليا ببواعث ذلك السلوك . فهى مجموع الجوانب السلوكية التى تتحدد مع مسارات نفسية داخلية تحدد هى بدورها أبعاد ذلك السلوك ولابد من تلاحم هذين الجانبين فى الشخصية ، الجانب النفسى ، والجانب السلوكى . وينهى الباحث تمهيد رسالته بتوضيح تعريفات ومفاهيم الشخصية ، ما بين الشخصية النامية أو ما أسماها بالشخصية المعقدة ، وهى الشخصية التى لا تظهر للقارئ معالمها وأبعادها

إلا مع آخر صفحات الرواية ، ويضرب لها مثلا شخصية «العجوز» فى رائعة (هيمنجواى) «العجوز والبحر» ، ثم الشخصية الثابتة «المسطحة» وهى نقيض الشخصية النامية ، وهى التى تظهر للقارئ منذ الصفحات الأولى وقد اكتملت أبعادها وحدودها ، فتثبت على شاكلتها تلك ، حتى آخر صفحات الرواية . ثم يعرض بعد ذلك للشخصية المزدوجة ، وهى شخصية يرى أنها تمتاز بتوافر جانبين سلوكيين مختلفين لها فى آن واحد ، أحدهما تمارسه فى إطار حياتها الخاصة ، بينما تمارس نفس الشخصية نمطا آخر من السلوك يناقض تماما النمط الأول . وذلك فى إطار واقعها الاجتماعى الحياتى العام . وأخيرا يعرف الباحث الشخصية الجوهرية بأنها هى التى يرتكز الحدث الروائى عليها . وتتحرك من حولها الأحداث .

والفصل الأول من الرسالة يتناول فيه الباحث أنماط الشخصية الروائية عند نجيب محفوظ وهو يحصرها فى الشخصية الثورية ، وهى الشخصية التى ارتفع البطل الذى يمثلها من وسط الطبقة المتوسطة ، إحساسا منه بضرورة التغيير . والثورى بمفهوم الرسالة ، كما يقول صاحبها ، هو «التقدمى الذى لا يكف عن الإيمان بحركة تغيير المجتمع ، ويقترن لديه الإيمان بالعمل الدائب . من أجل التقدم بالمجتمع فى فترات المد والجزر الثوريين . دون أن تضعف عزيمته . وإيمانه هذا إيمان مستقبلى وليس سلفيا». ولعل أوضح تجسيد لهذه الشخصية هو «على طه» فى «القاهرة الجديدة» ، وإن كان الباحث يأخذ على نجيب محفوظ عدم الغوص إلى أعماق هذه الشخصيات . والاكتفاء بنقل واقعها الخارجى . وهو حكم ينسحب كذلك على «أحمد راشد» فى «خان الخليلى» ، و «عباس الحلو» فى «زقاق المدق» وهو يذهب فى هذا مذهبا يصف فيه أعمال نجيب محفوظ الاجتماعية بوجه خاص تقريبا . بخلوها من الشخصية الثائرة الموحية عميقة الأبعاد . ولا يستثنى من هذا إلا شخصيتى «فهمى . وأحمد شوكت» فى «الثلاثية» . ثم ينتقل الباحث بعد ذلك إلى شخصية المنتمى واللامنتمى فى أعمال نجيب محفوظ الروائية ، وهو يعرف الانتماء بأنه عملية التفاعل والتلاحم الواجبة والحتمية ، بين الفنان وواقعه . وليس الانتماء المقصود فى هذه الدراسة هو مجرد الارتباط بإحدى النظريات الفكرية ، أو مجرد التعاطف مع هذا الاتجاه أو ذاك ، وإنما يعنى فى حقيقته إحداث عملية تنظيم وتناسق وارتباط كامل بالواقع بكل جوانبه المتباينة . والباحث يرى أن شخصية «كمال عبد الجواد» فى «الثلاثية» هى الموضحة لهذا المفهوم بطريقة عميقة . فهى تصور أزمة جيل برمته ينتمى إليه نجيب محفوظ نفسه . أما شخصية اللامنتمى فتظهر فى شخصية «محجوب عبد الدايم» فى القاهرة الجديدة . فقد نبذ كل القيم ، واتخذ من مفهوم المصلحة الشخصية مسارا أساسيا لحياته وهو بذلك يقف على الطرف المناقض لانتماء «مأمون رضوان ، وعلى طه» فى نفس الرواية والباحث يرى أن نجيب محفوظ قد جانبه التوفيق فى هذا الجانب أيضا . فرواياته تفتقر إلى تعميق جانب الانتماء فى نفوس أبطاله . فهو يرى أن الانتماء فى كثير من الأحيان يفرض على الشخصيات لاختيار واقع بعينه . فيما يشبه «الاختيار الحتمى» دون محاولة منه للوقوف على أبعاد المأساة المعاشة .

ونفس ظاهرة عدم الانتماء هذه تطالعنا بصورة أقسى وأوضح فى «أحمد عاكف» و (المعلم نونو ، وعباس شفة» فى «خان الخليلى» ؛ فكل هذه الشخصيات تمثل اللامنتمى مع اختلاف فى درجة عدم الانتماء هذه . والباحث يرى أن مفهوم الانتماء واللاانتماء عند نجيب محفوظ قد تطور فى رواياته الأخيرة تطورا ملحوظا . وبخاصة فى «ثرثرة فوق النيل» . «وميرامار» «والمرايا» و «حب تحت المطر» .

وبعد ذلك يعرض الباحث للشخصية السلبية والشخصية الإيجابية . ولعل مفهوم السلبية هنا كما يقول الباحث يعطى بعدا آخر لمفهوم اللاانتماء عند الكاتب . إلا أنه يأخذ سمة أخرى من حيث علاقة الشخصية بواقعها المعاش من ناحية ، وبعرضها فنيا من الناحية الأخرى . وتعتبر شخصية «أحمد عاكف» بطل «خان الخليلى» نموذجا للشخصية السلبية عند محفوظ . مثلما تعد شخصيات أخرى مثل «المعلم نونو» فى «خان الخليلى» والمعلم «كرشة والسيد سليم» فى «زقاق المدق» ، و (كامل) فى (السراب) . وهو لا يبدو راضيا كل الرضى عن حصر شخصية «كامل» بطل (السراب) فى نطاق المرضى النفسيين ، وإخضاعه ـ من ثم ـ لعمليات التحليل الفرويدية بالذات . فى الدراسات التى قام بها بعض النقاد عند تحليل هذا العمل . ولكن الباحث يضطرب حين يتعرض للجانب النفسى فى السراب . فهو ينكر إمكانية الاستفادة الكاملة من مثل هذه الدراسات النفسية فى هذا العمل ، بل إنه يصمها بأنها تدفع بالرواية إلى «هوة المحدودية» ثم يعود ليؤكد أن شخصية «كامل» هى الشخصية الجوهرية فى العمل كله . وسلبيتها «تحدد أبعاد مرض سيكولوجى يدفع بالشخصية إلى البقاء داخل حدود الذات» ص ١٠٦ وفى اعتقادى أن مثل هذا الاضطراب إنما جاء من عدم تمكن الباحث من المنهج النفسى فى تحليل العمل الأدبى ، فقد اعتمد على مصادر نقدية أدبية عرضت للمنهج النفسى ما بين مثبت ومنكر ، ومن ناحية أخرى حيرة الباحث وتردده بين تبنى المنهج النفسى الاجتماعى ، وبين المنهج الاجتماعى فقط الذى بدا أنه أكثر ميلا للأخذ به فى تحليل أعمال الكاتب . وبصفة عامة فإن الباحث يعود فى النهاية لكى يؤكد أن شخصية كامل فى السراب إنما تجمع بين بعدين إنسانى واجتماعى فى آن واحد وأنه لابد منهما معا .

وينتقل الباحث بعد ذلك إلى شخصية الباحث عن المطلق . ويقول إن ممثل هذه الشخصية ما هو إلا نقطة ارتكاز أساسية يعتمد الكاتب عليها لطرح مفاهيم خاصة فى الحياة والكون والوجود . حيث يعرض الكاتب من خلالها المفهوم الفلسفى لمعنى الوجود والبحث عند الذات أو عن المطلق دون إدراك لطبيعته وأبعاده . ويمثل «سعيد مهران» فى «اللص والكلاب» النموذج الإنسانى الباحث عن المطلق ، وذلك إلى جانب شخصيات «على الجنيدى» و «رؤوف علوان» و «نور» و «عليش سدرة» . وكذلك شخصية «عيسى الدباغ» فى «السمان والخريف» . و «صابر» فى «الطريق» و «عمر الحمزاوى» فى «الشحاذ» ويرى الباحث أن الشخصية الأخيرة تمثل تطورا ملحوظا من حيث الخروج بالشخصية من المحدود إلى المطلق .

وينتهى هذا الفصل ـ وهو فى رأى من أهم فصول الرسالة ـ بالشخصية التى أسماها الباحث «رمز مصر» فقد تطورت عند نجيب محفوظ بتطور فنه الروائى من ناحية . وبتطور الواقع الذى ينقله ويصور أبعاده من ناحية أخرى ، مما دفعه للتركيز على هذه الشخصية بالذات وهو يرى مثلا أن «حميدة» فى «زقاق المدق» هى مصر فى مرحلة المعاناة على جميع مستويات الحياة ، أما شخصية الأم فى «الثلاثية» ، وفى «بداية ونهاية» فهى تمثل انتقالا بالشخصية الرامزة لمصر من حيز الواقع ، واستلهام المأساة التى عاشتها الشخصية فى ظروف خاصة إلى بلورة المأساة التى عانتها مصر ـ ممثلة فى شخصيتى الأم فى الروايتين ـ لمفهومها الإنسانى العام . وتبدو الشخصية أكثر شمولية واتساعا من حيث احتوائها على كل متناقضات الحياة والواقع المصرى برمته ، وذلك من خلال تجسيد معالم شخصية (عم عبده) حارس العوامة فى «ثرثرة فوق النيل» . وقد وصلت الشخصية الرامزة لمصر إلى أعمق درجة لها فى مرحلة الكاتب الروائية الأخيرة التى اتصفت بالطابع الدرامى الفلسفى .

وفى الفصل الثانى من الرسالة يتحدث الباحث عن الشخصية والمضمون ، وهو يرى أن مضمون الأعمال الروائية عند نجيب محفوظ اختلف باختلاف المراحل التى يعبر عنها ، والتى اتخذ من الأحداث الحياتية فيها مسارا محددا يتحرك فيه الشخوص وترتبط بعلاقة وطيدة بذلك المضمون . ويقسم الباحث هذه المضامين إلى المضمون التاريخى ، ويرى بهذا الخصوص أن نجيب محفوظ إنما أراد أن يطرح من خلال أعماله التاريخية «عبث الأقدار ورادوبيس ، وكفاح طيبة» ، فكرة إحياء القومية والشخصية

المصرية ، حتى يكون التاريخ عبرة للشعب فى كفاحه ضد الاحتلال وفساد السلطة ولكنه يرى أن شخصيات الكاتب على المستوى الفنى أخفقت فى حمل ما أرادها أن تحمله ، إذ إنها كانت تفتقد سمة الدرامية التى تحرك الأحداث بصورة فعالة تثير فى نفس القارئ الإحساس بعضوية العمل الفنى كله . أما المضمون الاجتماعى عند نجيب محفوظ فى رواياته ، فيتخذه الباحث بداية للتأريخ للمرحلة الواقعية فى الرواية عنده ، حيث قام الكاتب «بتسجيل وقائع اجتماعية كاملة تسجيلا يكتب به لها الخلود» . ويرى الباحث فى هذا الجزء من رسالته أن البيئة فى روايات نجيب محفوظ بصفة خاصة ، هى أهم شخصية روائية على الإطلاق . وتكاد شخصيات هذه المرحلة فى أدب نجيب محفوظ ـ تدور داخل إطار الطبقة المتوسطة ، بدءا من «القاهرة الجديدة» ١٩٤٥ ، حتى بداية ونهاية ١٩٤٩ومرورا بخان الخليلى وزقاق المدق والسراب والثلاثية . والباحث يلاحظ أن الأداة الفنية لنجيب محفوظ فى تلك الفترة قد نضجت وبدأت الرؤية الفكرية لديه تتضح ، وبخاصة بعد أن ترك التاريخ إلى الواقع المعاش للأمة .

وفى الجزء الثالث من هذا الفصل يتحدث الباحث عن الشخصية والمضمون الفلسفى ، وهو يرى أن نجيب محفوظ يؤكد فى معظم أعماله إن لم يكن كلها على الثنائية العقائدية ، أو الفكرية ، وبخاصة فى «الثلاثية» فى شخصية «كمال عبد الجواد» وهو يعنى بالثنائية الفكرية وجود شكلين من البدائل فى القيم ، صراع فكرى وصراع اجتماعى ، أو موقف اجتماعى وآخر نفسى للفرد الواحد ، نشأ من غيبة المثل الأعلى وافتقاد الوضوح فى الرؤية أمام الشباب دون وعى بمتطلبات التغيير ، أو أدوات البحث أو جوهر المشكلة .

وفى الفصل الثالث يتحدث الباحث عن الشخصية والحدث . فالحدث فى العمل الروائى هو المحك للحكم على جودة الحبكة ووضوح الإطار العام للرواية فى قالب واقعى . ودور الروائى فى هذا المجال أن يطرح متناقضات الحياة المشوشة فى قالب منطقى معقول . أى عليه أن يعيد بناء الواقع بكل حذافيره ، ويراه من وجهة نظره الفنية الخاصة .

والفصل الرابع يخصصه الباحث للشخصية وطريقة التناول الروائى وأسلوبه . فيتحدث عن طريقة السرد المباشر ، والشخصية وتيار الوعى ، ثم أسلوب التحليل النفسى ، وأخيرا الأسلوب الرمزى . ويرى الباحث فى هذا الفصل أن نجيب محفوظ اعتمد اعتمادا مباشرا على تطور الطريقة الفنية فى الرواية العالمية من حيث استخدامه لطريقة تيار الوعى والتحليل النفسى والأسلوب الرمزى . وقد أجاد الكاتب طرح قضايا الواقع والوجود على الرغم من تشابكها وتعقدها . وكانت شخصيات هذه المرحلة أشبه بنماذج إنسانية عامة ، تحدد فكرة التوتر والضياع بغية الوصول إلى خلاص .

أما الفصل الخامس فيتناول فيه الباحث موضوع الشخصية واللغة ، ويدرس من خلاله أربعة جوانب ، وهى المستويات اللغوية فى الحوار ، ثم الإيحاءات الرمزية فى الأسماء والمواضع ، ثم الدلالات اللغوية فى السرد والحوار ، وأخيرا الصورة الفنية فى السرد والحوار . ويرى الباحث أن نجيب محفوظ كان يراوح بين المستويات المتباينة حينا ، والمنحصرة فى قالب محدود الأبعاد حينا آخر . وقد بدا الحوار والسرد كلاهما عند الكاتب أكثر منطقية واتصالا بالشخصية التى يعبر عنها ، وإن كان لنجيب محفوظ بعض الهنات فيما يتعلق بمناسبة اللغة للشخصية أما الصورة الفنية عنده تعتمد اعتمادا كليا على التفاصيل والدقة فى سردها ونقل أبعاد الواقع على شاكلة لوحة تعبيرية يبدع انتقاء ما يناسبها من ألفاظ وعبارات فنية موحية .

أما الفصل الأخير من الرسالة فقد خصصه الباحث لدراسة الشخصية والزمان والمكان فتناول الشخصية وحدود المكان ثم الشخصية وحدود الزمان . وهو يرى أن الكاتب بدأ يحرك الشخصية بعيدا عن الأطر الزمانية والمكانية المحدودة فى مراحله الروائية التى تلت المرحلة التاريخية ، وبخاصة فى المرحلة النفسية والمرحلة الدرامية . إذ أخذت شخوصه تتحرك فى عوالم النفس الباطنية فألغى بذلك عنصرى الزمان والمكان ، وحقق ما يمكن أن يسمى بالتوحد الزمانى والمكانى «التوحد الفنى» وبصفة عامة فإن هناك بعض الملاحظات التى يمكن الوقوف عليها فى هذه الرسالة ولا يقلل هذا بالطبع من قيمة الجهد العلمى الكبير الذى بذله صاحبها فيها .

وأول ما يلاحظه القارئ المدقق للرسالة أن الباحث منذ البداية قد تبنى آراء ومواقف للروائى نجيب محفوظ ، وأسس عليها جزءا لا يستهان به من أفكاره وتقسيماته لفصولها ، بل إنه يرى أن بعض شخصيات نجيب محفوظ ، وبخاصة كمال عبد الجواد فى الثلاثية ، تمثل الكاتب فى الواقع والحقيقة . وهو يستند فى هذا إلى بعض تصريحات الكاتب فى الصحف والمجلات (ص ٦١) وهذا من الناحية العلمية يعد أحد المنزلقات الخطيرة التى يقع فيها المتعرضون بالدراسة للأعمال الأدبية مستندين غالبا إلى تصريحات الكتاب ، أو مقدمات أعمالهم المنشورة ، وهو من ناحية أخرى خلط كبير بين الواقع الفعلى الذى يحياه الأديب ، والواقع الفنى للعمل الذى يبدعه وكلا الواقعين مختلف عن الآخر . فليس العمل الأدبى الجيد مجرد تسجيل لأحداث الواقع وسردها كما حدثت ومن الواجب أن يتعامل الباحث والناقد مع النص الأدبى مباشرة دون إقحام لآراء صاحبه أو ترديد لأفكاره .

ومن ناحية ثانية يجد القارئ لهذه الرسالة صعوبة بالغة فى العثور على الخيط الرئيسى فيها . صحيح أنها اتخذت من الشخصية محورا لها ، لكنها لم تضع لنفسها إشكالية واضحة تتولى البحث فيها وتصل إلى نتيجة محددة . فالرسالة تفتقر إلى ذلك الخيط الذى يصل المقدمة بالنهاية أضف إلى هذا أن كثرة التقسيمات الداخلية لفصول الرسالة ، وتفتيت بعض المفاهيم التى كان ينبغى أن تكون متماسكة ، أوقع الباحث فى خطأ التكرار والتناقض أحيانا حين تناول الباحث الشخصيات بالتحليل . وكان يمكن للباحث أن يبحث عن رابط يجمع شخصيات محفوظ فى أعماله كلها ، سواء من حيث انتماءاتها الطبقية أو وظيفتها التى تتحملها فى الدفاع عن خلاص للمجتمع ، وصراعها من أجل هذا الخلاص ، ومدى تحقق طموحها أو عدم تحققه فى كل الأعمال ، وبخاصة أن القارئ يشعر أن معظم شخصيات نجيب محفوظ فى أعماله ، بما فى ذلك شخصيات المرحلة التاريخية ، إنما تنحدر من الطبقة المتوسطة التى تحملت عبء الدفاع عن الوطن فى الداخل أو فى الخارج عبر التاريخ كله .

فإذا رحنا نتأمل إصرار الباحث على التقسيمات الخاصة بأنماط الشخصية فى أعمال نجيب محفوظ وإصراره على وجود نموذج بالضرورة من هذه الشخصيات فى كل عمل ، لوجدنا أن هذا لا ينطبق مع واقع الأعمال نفسها ولذلك فقد وقع الباحث فى الخلط حين تصدى بالتعريف لأنماط الشخصيات ، خصوصا الشخصية الرئيسية والجوهرية ، هذا بالإضافة إلى أن هناك حقا أعمالا لا يفترض فيها بالضرورة وجود الشخصية الرئيسية أو الجوهرية وإلا فأين نموذج هذه الشخصية فى أعمال مثل «ميرامار» أو ثرثرة فوق النيل ؟ ...

ولا ينبغى أن تغض هذه الملاحظات من شأن الجهد الضخم الذى بذله الباحث فى الرسالة والذى تصدى له باقتدار ، لاسيما وأنه أخذ على عاتقة دراسة كل أدب نجيب محفوظ تقريبا .

° ° °

الرسالتان التاليتان تتخذان من الشعر الحديث، موضوعا لها ، وهما رسالتا ماجستير ، إحداهما نوقشت فى جامعة الأزهر ، والأخرى فى دار العلوم .

أما الرسالة الأولى فتتحدث عن النزعة الدرامية فى الشعر العربى ، وتقدم بها الباحث **السيد محمد على** إلى كلية دار العلوم بإشراف الأستاذ الدكتور **على عشرى زايد** .

وإذا كانت كل ضروب الفن تصبو إلى الوصول إلى مستوى التعبير الموسيقى كما يقول شوبنهاور ، فإن كل الأنواع الأدبية تصبو إلى الوصول إلى مستوى التعبير الدرامى باعتباره أعلى صورة من صور التعبير

الأدبي . وباعتباره ملخصا لكل القيم التعبيرية فى سائر فنون القول كما يقول أحد الكتاب .

وهذه الرسالة هى محاولة لتتبع النزعة الدرامية وتطورها وأشكالها فى الشعر المعاصر . تقع الرسالة فى ثمانية فصول يسبقها تمهيد يتناول تعريفا للقصيدة الدرامية ، ونشأتها وبواعث استخدام عناصر استخدام الدراما فى القصيدة الحديثة .

والباحث بداية يستخدم عدة تعريفات للدراما ، لعل أشهرها تعريف أرسطوطا ليس الذى جاء فى كتاب (فن الشعر) والذى يقول : «إن الدراما محاكاة فعل نبيل تام له طول معلوم بلغة مزودة بألوان من التزين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء ، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون لا بواسطة الحكاية ، وتثير الشفقة والخوف ، فتؤدى إلى التطهير من الانفعالات» (ص ٢) . والمتأمل لهذا التعريف مع غيره من التعريفات التى أوردها الباحث يلاحظ أنه وقع فى خلط بين تعريف مفهوم الدراما فى أبسط معانيها وهى الصراع فى أى شكل من أشكاله ، ومفهوم الدراما باعتبارها فنى الملهاة والمأساة المسرحيين ، وهو المفهوم الذى أراده أرسطو من تعريفه السابق .

وكما يقول الباحث ليس المقصود بالقصيدة الدرامية تلك المسرحيات الشعرية كمسرحيات شوقى أو صلاح عبد الصبور أو الشرقاوى أو مهران السيد . إذ إن العمل المسرحى عمل درامى من الدرجة الأولى له قواعده الفنية الخاصة به . وهى قواعد صارمة محددة العناصر . لا يستطيع الكاتب المسرحى إغفال أى منها . أما البناء الدرامى للقصيدة فهو يعنى استخدام القصيدة الحديثة فى بعض نماذجها أو بعض أجزائها . لبعض الأساليب والمعطيات الدرامية ، ولذلك فالمقصود بالقصيدة الدرامية ، هو تلك القصيدة التى تتعدد فيها الأصوات وتتصارع فى بناء درامى محكم .

وعن نشأة القصيدة الدرامية فى الشعر العربى المعاصر ومراحل تطورها يقول الباحث إن ظهور هذا النوع من القصائد لم يكن حدثا طارئا ، ولكنه يمثل قمة التطور الفنى الجديد الذى شمل بناء القصيدة المعاصرة ، فقد تطور التكنيك الداخلى للقصيدة وكان الاتجاه الى إغناء عناصر الدراما فى القصيدة الحديثة ، يمثل فى الحقيقة نزوعا من الشعراء للابتعاد عن الغنائية الذاتية ، ومحاولة الاقتراب من أشكال التعبير الموضوعية وقد اشتقت جذور القصيدة الدرامية فى الشعر المعاصر من الاتجاهات الرومنسية الغربية التى طورتها جماعة أبولو ، ومن الاتجاهات الشعرية فى المهجر ولبنان . ثم واصلت القصيدة الحديثة مسيرتها نحو التطور بدرجات متفاوته بين الشعراء . ويرى الباحث أن قصيدة «الملك لك» **لصلاح عبد الصبور** تمثل غلبة هذا الاتجاه على الشعر المعاصر ، ثم ظهرت بعد ذلك مطولات «خليل حاوى» فى «نهر الرماد» و«بيادر الجوع» وفى «أغانى مهيار الدمشقى» و«أوراس» لعبد المعطى حجازى وهى تعد البداية الحقيقية الصادقة للقصيدة الدرامية فى الشعر العربى المعاصر . ويستمر خط التطور هذا حتى تظهر القصيدة التى تتخذ من الشكل المسرحى إطارا لها بكل مقوماته من تعدد الشخصيات ، واستخدام الحوار الدرامى بنوعيه الخارجى والداخلى . ويضرب الباحث مثلا **لذلك قصيدة(تيمور ومهيار) لأدونيس** .

أما الفصل الأول من الرسالة فيحدثنا عن أسلوب الصراع فى القصيدة الدرامية . والباحث يرى أن فكرة الصراع فى القصيدة قد تجسدت فى عدة صور : أهمها الصراع بين القيم فى المجتمع ، وهو صراع ينشأ فى نفس الشاعر بسبب المفارقة بين ما هو كائن فى المجتمع وما ينبغى أن يكون كما يتصوره الشاعر . فعبد المعطى حجازى مثلا يستخدم قصيدته «دفاع عن الكلمة» لكى يجسد لنا عن طريقها الصراع الدائر بين الصدق والزيف وبين الفروسية والخيانة .

والصورة الثانية للصراع هى الصراع بين شعورين فى نفس الشاعر فالفنان ، كما يقول الباحث ، لا يمكن أن يفكر فى اتجاه واحد أو أن يعتريه شعور واحد ، وعن طريق جدلية الصراع هذه بين الشعور ونقيضه فى نفس الشاعر ، يتولد نوع من التوتر الداخلى الذى يساعد على نمو الحدث . ويرى الباحث أن قصيدة (الناى والريح) «لخليل حاوى» تعبر عن تلك الجدلية الفكرية مثلما تعبر عنها قصيدة «الفيضان» «لنازك الملائكة» أما الشكل الثالث للصراع فهو الصراع بين الشخصيات أو الأصوات فى القصيدة . ويعد هذا الشكل أوضح صور الصراع فى القصيدة الدرامية . ولقد كان الشاعر يجد فى الشكل نوعا من «المعادل الموضوعى» لتجربته الذاتية ، ويعرى عن طريقه الفساد والطغيان ولعل قصيدة سقوط دبشليم للفيتورى تعد أوضح نموذج لهذا الشكل .

وفى الفصل الثانى يتحدث الباحث عن أسلوب النمو النفسى للشاعر ، والأحاسيس فى القصيدة ، الدرامية وهو يرى أن هذا النمو النفسى يولد نتيجة لحركة الشاعر من موقف إلى موقف آخر ، وذلك بعد أن يتم التفاعل بين الذات والموضوع بحيث تصبح الأحداث مرتبطة ارتباطا نفسيا وثيقا بما يجول فى نفس الفنان من مشاعر وأحاسيس . ولقد كانت الصورة الشعرية هى إحدى أدوات الشاعر الفنية لبناء القصيدة وتجسيد الأبعاد المختلفة لرؤيته الشعرية ويتجلى النمو والتطور النفسى للأحداث فى البناء الدرامى فى قصيدة «أنشودة المطر» للسياب . والملاحظ على هذا الفصل أن الدارس قام بتحليل بعض النماذج الشعرية التى رآها دالة على ما يقول ، ولكنه على الرغم من إحساسه بأهمية الصورة باعتبارها إحدى أدوات التشكيل لرؤية الشاعر الخاصة ، إلا أنه مرَّ عليها مرورا سريعا فهو لم يتوقف عندها إلا فى ثلاث فقرات (ص ٤١ ، ٤٢) من الرسالة فقط ، وبطريقة لم يرد الباحث بها أن يدخل نفسه على ما يبدو فى تفريعات ، تصورها غير ضرورية ، على الرغم من حاجة الرسالة إليها .

والفصل الثالث من الرسالة يتناول أسلوب الحوار الدرامى . والباحث يرى أنه نوعان : أحدهما حوار خارجى «الديالوج» ثم أسلوب مناجاة النفس «المونولوج» والأسلوب الأول يعتمد على ظهور صوتين على الأقل أو عدة أصوات لأشخاص مختلفين ويرى الباحث أن قصيدة «الناى والريح» «لخليل حاوى» تعد من الصور البارعة للحوار الشعرى بمفهومه الدرامى . أما أسلوب المونولوج فهو تكنيك يستخدم فى القصص بغية تقديم المحتوى النفسى للشخصية ، والعمليات النفسية لديها . وهو فى الشعر يستخدم لإدارة الحديث بين الشاعر وذاته ، وكأنها ذات مستقلة وقد تجلى استخدام هذا الأسلوب الدرامى فى المقطع الذاتى من مطولة «نجيب سرور» لزوم ما يلزم وقصيدة «بلا جذور» لسلمى الخضراء والبكاء بين يدى زرقاء اليمامة لأمل دنقل وفى الفصل الرابع يحدثنا الباحث عن أسلوب المفارقة التصويرية فى القصيدة الدرامية . ويبدأ هذا الفصل بالتفرقة بين الصراع والمفارقة أو التناقض ، فيرى أن فكرة الصراع إيجابية ، تحتم انتصار أحد الطرفين على الآخر ، أما فكرة التناقض فهى فكرة سلبية ، لا يأتى أى طرف من الأطراف فيها بعمل إيجابى فى مواجهة الطرف المقابل . وتعنى فكرة المفارقة التصويرية فى القصيدة الدرامية تقابل أبعاد نفسية مختلفة وهى تقوم على استنكار الاختلاف والتفاوت بين أوضاع كان من شأنها الاتفاق والتماثل . وهى بذلك تعين على كشف العالم النفسى للشاعر ولقد كانت الصورة الشعرية بالمثل هى إحدى الوسائل التى استخدمها الشاعر فى تكوين أطراف المفارقة التصويرية . ويتجلى هذا الأسلوب فى قصيدة «أسير القراصنة» للسياب ، و«ليس لنا» لعبد المعطى حجازى . وقد تمتد المفارقة لتشمل القصيدة كلها كما فعل فاروق شوشة فى قصيدة (أصوات من تاريخ قديم) .

وعن أسلوب تعدد الأصوات فى القصيدة ، يحدثنا الباحث فى الفصل الخامس وهو يرى أن تكنيك تعدد الأصوات ، وهو أحد عناصر الدراما ، قد استغله الشاعر فى بناء قصيدته الحديثة . وفى هذا التكنيك يعمد الشاعر إلى إجراء حوار أو صراع بين الأصوات المتعددة بعد أن يعطيها الاستقلال التام عن ذاته . وقد استخدم صلاح عبد الصبور هذا الأسلوب فى قصيدته «الموت بينهما» «والباقى» فى

قصيدته موت المتنبى . ولتعدد الأصوات فى القصيدة الدرامية عدة صور . منها انقسام الصوت إلى صوتين . وتعدد الشخصيات . ثم استخدام عنصر الموسيقى عن طريق المغايرة بين الأوزان والتفعيلات فى القصيدة .

أما الفصل السادس فقد خصصه الباحث لاستخدام القالب المسرحى إطارا للقصيدة الدرامية ، وذلك بعد أن استعارت القصيدة فى سعيها الدائب للتطور ، القالب المسرحى بمقوماته المختلفة . ويعود الباحث لكى يفرق بين المسرحية الشعرية والقصيدة الدرامية ذات القالب المسرحى . ولكنه يقع فيما ليس أعتقد أنه ناشئ منذ بداية الرسالة ، نتيجة لتبنيه التعريفات القديمة للدراما بوصفها فن المسرح (ص ١٢٠ ، ١٢١) وعموما يرى الباحث أن قصيدة (حزمة قصب) (لأدونيس) هى خير نموذج لذلك .

وفى الفصل السابع يتحدث الباحث عن أسلوب القص الدرامى فى القصيدة وهو يستخدم فى كتابة قصة خيالية لا يحرص الشاعر على تلك التفاصيل التى يحرص عليها القصاص الروائى . ويتجلى هذا الأسلوب فى قصيدة نازك الملائكة «يحكى أن حفارين» وقصيدة (شنق زهران) لصلاح عبد الصبور .

وفى الفصل الثامن والأخير يتحدث الباحث عن أسلوب المونتاج ويقصد به «التوفيق فى الاختيار لأحسن اللقطات أو الصور ، ثم سرد ما تم اختياره فى أروع شكل ممكن» ، وهو أيضا «تركيب مشاهد أو صور لا يكون بينها تسلسل زمنى ، بل يكون الترتيب عن طريق المشاركة الفكرية والحدث الدرامى . ولهذا والأسلوب صورتان هما : أسلوب المونتاج على أساس الترابط ونموذجه قصيدة (الناقوس) (للفيتورى) . ثم أسلوب المونتاج على أساس التناقض ، ونموذجه قصيدة «ليس لنا» لعبد المعطى حجازى .

وبعد فقد انتهت فصول الرسالة وهذه بعض الملاحظات المنهجية عليها . وأول هذه الملاحظات أن الرسالة فى مجملها وبفصولها الثمانية ، قد تناولت ما يمكن تسميته بالأشكال أو الوسائل التى تتقمصها النزعة الدرامية فى القصيدة ، وفيما عدا هذا لم يقدم الباحث شيئا آخر فى هذا الموضوع ، رغم أهميته وحيويته وتوافر مادته فى آن واحد ومنهجيا يمكن ضم جميع فصول الرسالة فى باب واحد يسميه الباحث وسائل الصراع الدرامى فى القصيدة ، على ألا ينتهى الأمر عند ذلك ، بل لابد أن يعقب هذا دراسة فنية أخرى لوسائل تشكيل الصراع الدرامى من صورة شعرية ، ولغة وموسيقى ، لاسيا وأن الباحث أدرك بصورة تلقائية أهمية هذه الدراسة الفنية ، وقام بأجزاء مبتورة منها ، ولكنه سرعان ما عدل عنها إلى استقصاء باقى الوسائل . وإلا فما الأدوات التى يشكل الشاعر — أى شاعر — عن طريقها هذه النزعة الدرامية ؟ وفى اعتقادى أن الباحث اكتفى بوجود أصول دراسته هذه منشورة فى أحد الكتب الرائدة عن الشعر العربى المعاصر . فقام باستخدام معظم أفكار هذا الفصل المنشور عن النزعة الدرامية فيه بطريقة مباشرة . وبدون تنمية لما فيه من أفكار . ناسيا أن صاحب الكتاب قام بدراسته عن النزعة الدرامية كأحد فصول كتابه فقط . ولكنه قام بإجراء دراسات أخرى عن اللغة والصورة والموسيقى وغيرها من أدوات التشكيل ومن هنا جاء اقتضاب الأمثلة فى هذا الفصل لوجود نماذج كافية فى الأبواب الأخرى من الكتاب . أما الباحث فقد استخدم نفس الأفكار ونفس التفريعات الداخلية عليها بدون تنمية لها فى كثير من الأحيان ، ونفس النماذج الشعرية بشروحها والتعليق عليها . ليس من قبيل توارد الخواطر بالطبع . وعموما ليس هذا دفاعا عن صاحب الكتاب . فمن حقه الدفاع عن مؤلفاته . لكن ما أردت أن أقوله هو أنه إذا كان الباحث لم يستطع أن ينمى أفكارا سبق أن نشرت وأذيعت . فلن يكون له حق الزيادة فى دراسته هذه وهو أبسط المبادئ التى يفترضها مبدأ القيام بإعداد رسالة للماجستير أو الدكتوراه .

والرسالة الثانية عن الشعر هى دراسة قامت بها الباحثة **أحلام محمود سيد** وتقدمت بها إلى كلية بنات الأزهر . بإشراف الأستاذ الدكتور **إبراهيم الشعراوى** (وهى عن فن الوصف عند شوقى) .

تنقسم الرسالة إلى ثلاثة أبواب . الأول منها خصصته الباحثة لدراسة المؤثرات المختلفة التى أثرت فى شوقى ، وهو بدوره ينقسم إلى أربعة فصول . الأول دراسة الأحداث السياسية المهمة والثورات والانقلابات التى عاصرها شوقى متحدثة عن كل منها على حدة ، وموضحة أثرها فى الشاعر وفى الفصل الثانى تتحدث عن الحياة الاجتماعية فى هذا العصر ، متناولة أسباب فسادها وأهم القضايا الاجتماعية مثل الفقر والغنى والحجاب والسفور والدعوة إلى الاعتصام بدين الله ، موضحة موقف الشاعر إزاء هذه القضايا ، ما بين التردد تارة ثم التأييد تارة أخرى والفصل الثالث خصصته الباحثة لتناول التيارات الفكرية والأدبية فى عصر الشاعر . فتحدثت عن صورة الشعر السيئة حينئذ ، وعوامل نهضته . وقد عرضت فى هذا الفصل لآراء النقاد المتضاربة حول شوقى بين التجديد والتقليد ، ثم عقدت موازنة بين شوقى والبارودى .

أما الفصل الرابع فكان عن رحلات شوقى . وفيه تحدث عن أهم رحلتين فى حياة شوقى الأولى إلى باريس فى بعثة للتعلم ، والثانية فى المنفى إلى الأندلس وقد رأت الباحثة أن الشاعر أفاد إفادة كبيرة من الرحلتين معا سواء من حيث الاطلاع على أحدث الدراسات الأدبية والاتجاهات الحديثة فى مجال الشعر . أو من حيث توفره على قراءة التاريخ العربى وتاريخ الأندلس .

وفى الباب الثانى وموضوعه نشأة شوقى وحياته وثقافته تتحدث الباحثة أولا عن نسب الشاعر وأصوله المختلفة ثم نشأته مذ كان طفلا عاش فى كنف خديوى مصر . ثم مراحل تعليمه المختلفة منذ بدايتها حتى بعثته إلى باريس . وتقسم الباحثة حياة شوقى بعد ذلك إلى مرحلة ما قبل المنفى ، وفى المنفى ثم ما بعد المنفى . وهى تقول إنها درست اتجاهات الشاعر الأدبية والفنية فى كل مرحلة من هذه المراحل . ثم تحدثت عن أخلاقه وصفاته وعفة لسانه وبعده عن الهجاء واعتداده بنفسه وحبه للحياة وأخيرا وفاته . ثم اختتمت هذا الباب بالحديث عن آثاره الأدبية ومنزلته بين شعراء عصره .

وكما لاحظنا فإن الرسالة تقع فى ثلاثة أبواب . خصصت الباحثة بابين منها للحديث عن عصر شوقى ونشأته وثقافته ودراسة كهذه يمكن أن تصبح جزءا أساسيا فى الرسالة فى حالة توظيفها توظيفا له دلالته فى التأثير على فن الشاعر . أما أن تصبح حشدا لمعلومات تاريخية واجتماعية بهذا الحجم الذى يبلغ ثلث الرسالة على الأقل . فهنا يصبح هذان البابان من قبيل الحشو الذى يمكن اختصار أغلبه . ومن ناحية ثانية تبنت الباحثة فى أغلب الأحيان وجهات النظر المؤيدة لشوقى مثل رأى الدكتور شوقى ضيف وأحمد الشايب .

والباب الثالث من الرسالة ينقسم إلى قسمين كبيرين : الأول منهما يتحدث عن موضوعات الوصف عند شوقى . وقد جاء فى خمسة فصول وتمهيد . وقد أوضحت الباحثة المعنى اللغوى للوصف ، ومعناه عند النقاد والأدباء . وهى ترى أنه أكثر المجالات صدقا وأكثرها دلالة على شاعرية الشاعر . ثم ألمت بأطوار فن الوصف فى الشعر العربى عبر التاريخ منذ الجاهلية حتى شوقى وقد ردت الباحثة ما كان مقصودا من الوصف لذاته إلى أربع مجموعات أولها خصصته للحديث عن وصف الطبيعة عند شوقى . ثم وصف الآثار التاريخية . ثم وصف معالم الحضارة العربية وتقاليدها التى دخلت مصر . فتحدثت عن وصف شوقى للخمر والليالى الراقصة . و «أويقات الأنس» عاقدة مقارنة بين خمريات أبى نواس ووصف شوقى للخمر ، ووجوه التشابه فى بعض مظاهر السلوك بين الشاعرين .

وأخيرا تحدثت الباحثة عن وصف شوقى للمخترعات الحديثة . مثل «الطيارة» ووصف قائدها ، والغواصة والقطار الخ ..

أما الجزء الخامس من هذه الدراسة فقد خصصته الباحثة للمقطوعات التى جاء فيها الوصف تابعا لغيره من الأغراض الشعرية . وتدافع الباحثة عن تبنى شوقى للصفات القديمة فى ما يقوم به من وصف ، وإلصاقها

بالمخترعات الحديثة . دون ما مبرر ظاهر لهذا الدفاع . تقول مثلا عن وصفه للطائرة : «والملاحظ على الشاعر فى وصفه للطائرة أنه يتحرى تقريب الصور فى تشبيهاته . ويختار لها المشبهات القريبة المألوفة للناس من الطير والنعام والنسور والصقور ... وبذلك جاءت صورة واضحة ورائعة .. »

أما القسم الثانى من هذا الباب فقد أوقفته الباحثة على دراسة الخصائص الفنية لشعر الوصف عند شوقى وهو ينقسم إلى أربعة فصول . وحجم هذه الدراسة من الرسالة هو أربعون صفحة لاتزيد من مجموع صفحاتها الذى تبلغ مائتين وسبعين صفحة . مع الأخذ فى الاعتبار أن الجزء الخاص بحياة شوقى يقع فى أكثر من ضعف حجم الدراسة الفنية .

وفى الفصل الأول من هذا الجزء تتحدث الباحثة عن اللفظ والأسلوب . وهى ترى أن شوقى كان ينوع فى أساليبه ويفتن فى اختيار ألفاظه . حتى تكون متجانسة فى قوتها أو رقتها مع ما يصفه .

والفصل الثانى يتحدث عن (المعانى والأخيلة والصور) جميعا . وفيه تناولت المعانى المبتكرة والمجددة التى قدمها شوقى أما الخيال فقد كان واضحا وقويا عند شوقى فى مجالين : أحدهما ما أسمته بالمشاهد الكبيرة ، والثانى ما تناوله من صور بيانية كان يعرض فيها معانيه الجزئية . ولقد كان الشاعر يحلق فى كلتا الناحيتين ببراعة وإتقان «فهو يحلق فى سماء الخيال . ويتوهم ويتخيل ويستخرج ما يشاء من الصور الباهرة التى أمتلأ لها شعره . فبدا وكأنه متحف لصور وأشباح تفد عليك من كل جانب ...» ولا تقدم الباحثة أكثر من هذه الأوصاف الهلامية عندما تعلق أو تقوم بتحليل أى قصيدة من قصائد الشاعر المرموقة . فهى غالبا ما تحصر تعليقها بين أن الشاعر أبدع وأجاد فى التحليق » أو أن القصيدة «تحتوى على تشبيهات متلاحقة متتالية . وهى مزية تفوق بها شاعرنا ...» وقد فعلت هذا فى كل نماذجها التى اختارتها من شعر الوصف عند شوقى مثل قصيدة أيها النيل وأنس الوجود وغيرها من القصائد التى تلعب اللغة والصورة والموسيقى فيها دورا مهما فى إبراز أجزائها وتوضيح أبعادها .

أما الفصل الرابع والأخير من هذا الباب فقد خصصته الباحثة للحديث عن الناحية الموسيقية فى شعر شوقى . وفيه تناولت عنصر الموسيقى وأهميته فى الشعر . ثم حاسة شوقى الموسيقية المرهفة . ولقد قامت الباحثة بمحاولة مبتورة لدراسة الألفاظ وملاءمتها للجرس الموسيقى . وفكرة التكرار فى الحروف والكلمات . ولكنها محاولة لم تستغرق من الرسالة سوى ستة سطور (ص ٢٦٣) لكى تتحول مرة أخرى إلى منهجها التقليدى الذى تبنته منذ البداية .

وبعد ـ فإن أبسط ما يمكن أن يقال عن هذه الدراسة هو أن الباحثة لم تتذرع بالأداة العلمية الملائمة للدخول إلى مثل هذه الموضوعات . ونتيجة للنقص فى هذه الأداة الحيوية وقعت الباحثة فى كل ما رأينا من أخطاء وكانت الحصيلة تقليدية لا جديد فيها .



تقارير

الإبداع الفكرى الذاتى

حسن حنفى

بعد حركات التحرر الوطنى التى بدأت فى أوائل هذا القرن، واشتدت فى الأربعينيات والخمسينيات، وقاربت على تحقيق أهدافها فى السبعينيات والثمانينيات، وبعد حصول الشعوب غير الأوربية على استقلالها الوطنى، بدأت مهمة البناء الداخلى للدولة باستصلاح الأراضى أو بقوانين الإصلاح الزراعى، وإقامة صناعات وطنية، وتحقيق أكبر قدر ممكن من العدالة الاجتماعية، وسيطرة الشعب على وسائل الإنتاج. وكان من ضمن هذه المهام الدفاع عن تراث الأمة وهويتها القومية حفاظا عليها من التغريب الذى كان ولا يزال أهم مظهر من مظاهر الاستعمار الثقافى، واتساع المجال لإبداعها الذاتى، وإنهاء فترة «التتلمذ» على أيدى الغرب، بل تحجيمه، ورده داخل حدوده، وتقليص إشعاعاته، وإنهاء أسطورة الحضارة الغربية كحضارة عالمية ممثلة للحضارات البشرية جمعاء.

وكانت إحدى وسائل تحقيق هذا الهدف ندوة «الإبداع الفكرى الذاتى فى العالم العربى»(١) التى شارك فيها عديد من الباحثين العرب والمسلمين والغربيين هذا العام. وقد قامت الندوة على أربعة محاور رئيسية:

١ - من نقل المعرفة إلى الإبداع الذاتى.

٢ - العلم والتكنولوجيا، من التبعية إلى التحرر.

٣ - التراث والنهضة الحضارية.

٤ - الفكر العربى فى النظام العالمى الجديد، التحديات والرؤيا.

وسنقوم بعرض أهم الأبحاث التكوينية فى هذه الندوة ومناقشتها، وبيان مدى تحقيقها للهدف من الندوة أو قصورها عنه بموضوعية وأمانة، دون الإخلال بوجهات نظر مقدمى البحوث ودون تخل عن وجهة نظر أخرى شاملة تعين على الفهم وتحث على النقاش والحوار.

أولا: من نقل المعرفة إلى الإبداع الذاتى

وكان الهدف من هذا المحور هو الانتقال بمجتمعاتنا العربية من مرحلة نقل المعرفة عن طريق الترجمة والشرح والعرض إلى إبداع المعرفة عن طريق التأليف والخلق والأعمال التكوينية. لقد بدأنا عصر الترجمة منذ القرن الماضى، ومازلنا نترجم ونشرح ونعرض. وإذا آلفنا فإننا نترجم ونجمع ما ترجمنا، نؤلف بينه وننسق، ولا يتعدى دورنا دور العارض لنظريات الغير، حتى زاد التراكم، وغطت الواقع طبقة سميكة من نظريات الغير، أصبحت مانعا للرؤية، وكونت طبقة عازلة تمنع الإحساس بالواقع وتحليله ورؤيته رؤية مباشرة، فأصبح العالم لدينا هو حامل المعرفة وليس مبدعها، تاجرا فى سوق الوراقين، بائعا لبضاعته، كالحمار يحمل أسفارا.

وتتمثل مخاطر نقل المعرفة فى الآتى:

١ - اعتبار الغرب هو المبدع باستمرار، واللاغرب هو الناقل باستمرار. بحيث تكون العلاقة بينهما أبدية، علاقة المعلم بالمتعلم، والأستاذ بالطالب، والمبدع بالناقل، والخالق بالمخلوق مما يؤدى إلى التبعية الحضارية، حيث تكون العلاقة بين الغرب وغيره علاقة المركز بالمحيط.

٢ - القضاء على القوى الإبداعية للشعوب غير الأوربية وذلك بحبسها داخل أرواحها، ودفنها تحت طبقات سميكة من المعارف المترجمة والمنقولة من حضارات الغير التى تمثلها وتتربع على عرشها الحضارة الغربية حتى تسكن وتهدأ وتستكين فيهدأ بال الاستعمار وتقوى دعائمه. وقد كانت مهمة الاستعمار باستمرار القضاء على الهويات القومية المعبرة عن روح الأمة كما حدث فى الجزائر وإيران وفى كثير من البلدان الأخرى فى آسيا (فيتنام) وأفريقيا (جنوب أفريقيا) وأمريكا اللاتينية (المكسيك).

٣ - ضياع معالم الشخصية القومية فى العلم، وتحويل العلم إلى مجرد نظريات مبتورة الجذور، لا مكان لها ولا وطن، ولا مستقر ولا مقام. ويكون الأمر أكثر خطورة فى الفن وفى مظاهر الإبداع الفنى التى تعبر عن تلقائية الروح. فساد التقليد. وظهرت التكعيبية والسيريالية فى أفريقيا!

٤ - إعطاء الحضارة الغربية أكثر مما تستحق، واعتبارها مركز الكون، ومنبع الحضارات، وأنها الحضارة «بالأصالة»، ممثلة للحضارات العالمية. مع أنها حضارة بيئية خالصة، نشأت فى ظروف خاصة، وذات طابع محلى صرف. وكان ادعاء عالميتها إحدى وسائل التبشير والاستعمار التى استعملها الغرب خارج حدوده للسيطرة على قدرات الشعوب وحصار قواها الذاتية، ومحو حضاراتها الخاصة، وإهدار إمكانياتها، والقضاء على ثقافاتها الوطنية.

٥ - استحالة اللحاق بالإنتاج الغربى لغزارته، وبالتالى فإن معدل الترجمة يكون أقل بكثير من معدل الإنتاج، مما يعطى الشعوب غير الأوربية الإحساس بالتخلف، وبأن الزمن يسير فى غير صالحها، وأن مصيرها هو أن تلهث وراء الغرب دون أن تلحقه فتصيبها «الصدمة الحضارية» التى لا تفيق منها. وكأن انتكاسات الغرب، ومخاطر الحرب النووية، وثورات الشعوب حفاظا على أصالتها وهويتها لا وجود لها.

٦ - عزل الشعوب غير الأوربية عن واقعها، وهو مادة علمها، وإخراجها عن الطبيعة وهى مصدر العلم حتى تصاب بالعجز التام عن التعامل مع الواقع وبالعمى التام عن رؤيته فتتحول ثقافاتها إلى ثقافات مكتبية لا شأن لها بحياة الشعوب. فيحدث الفصل بين الثقافة والواقع، وبين العلم والتجربة، وبين الحضارة والحياة فتموت الروح ويخمد الجسد.

٧ - عدم تطوير المجتمعات ومنع تقدمها، إذ إنها تلبس «قشرة الحضارة، والروح جاهية». وتكون لدى الشعوب أحدث منتجات العصر ووسائل الترفيه، ولكن تظل متخلفة بتصوراتها للعالم وبعاداتها وممارساتها اليومية من البصق والتبول فى الطرقات.

واستغلال الشعوب باسم الدين . وانتظار الفرج والإلهام .

ولكن للأسف لم تستطع البحوث المقدمة – فى هذا المحور – تحقيق هذا الهدف . فقد ظل أحدها عاما لغاية يتحدث عن الكل ولا شئ . والعموميات لا تحقق أهدافا ولا تسمن عجافا . والأفكار التى لا مكان لها ولا زمان والتى لا تضع مشكلات أو تحاول حلها تكون أشبه بأفكار الصالونات الأدبية . أو المنتديات الثقافية . أو الهيئات الدولية . حيث يطير ممثلوها من الشرق إلى الغرب . أو من الغرب إلى الشرق فيمحى بعد المكان والزمان . وما أسهل التنقل بين الخبرات الدولية كالتنقل بين الأزهار فى بستان . خاصة لو كان البحث عرضا شفاهيا ليس له نص مكتوب موزع على المشاركين . ومقروء من قبل(٢) .

ولم يستطع البحث الرئيسى فى هذا الموضوع تحقيق الهدف المرجو من هذا المحور الأول . بل عمل على تحقيق الهدف المضاد ، وهو الإقلال من شأن التراث الذاتى . والإعلاء من شأن تراث الغير . وإعطاء تراثنا أقل مما يستحق . وإعطاء التراث الغربى أكثر مما يستحق(٣) . فى تشخيص المشكلة يتم الربط بين الرؤية المستقبلية والعلم . مع أنها فى الغرب سابقة على العلم ، إذ إنها وليدة فلسفة التاريخ التى هى بدورها وريثة العناية الإلهية . التى تحولت على يد هردر وكانط ولسنج إلى غائية فى التاريخ . فالرؤية المستقبلية مرتبطة – حتى فى الغرب – ارتباطا جوهريا بالدين . وهى موجودة فى الأخرويات . وفى الإعداد للحياة الآخرة وفى إثبات خلود النفس . وفى النبوة ذاتها التى تعنى قراءة المستقبل كما هو معروف من لفظ «نبى» المشتق من فعل «تنبأ» . وبالتالى كانت النبوة والنبوءة صنوان . وفى تعليل المشكلة بالأسباب الدينية ، فإن التواكلية أحد الاتجاهات فى التصوف ، وقد سادت لظروف تاريخية إبان تخلف المجتمعات الإسلامية ، ولكنها كانت أحد الاتجاهات مع اتجاهات أخرى مضادة لها تثبت خلق الأفعال وحرية الإرادة والتدبر والروية والتخطيط والإعداد للمستقبل على ما هو معروف عند المعتزلة . وفى «سورة يوسف» فى القرآن الكريم وتدبير يوسف لأعوام القحط بتخزين الغلال بالإضافة إلى محاربة القرآن للعرافة والتنجيم ، والأزلام والأنصاب وضرب القداح والطير والفأل إلى آخر ما هو معروف عند العرب وعند القبائل السامية بوجه عام . أما الأخرويات فإنها تعنى الإعداد للمستقبل والسعى والكد والكدح ، وأن العمل هو وحده مقياس التقييم . أما ختم النبوة فإنها لا تعنى توقف التاريخ والتطور ، بل اكتمال الوعى الإنسانى واستقلال الإرادة والعقل . وتستمر النبوة فى العلم ، فالعلماء ورثة الأنبياء ، وفى الاجتهاد وإعمال العقل والاستدلال والنظر والدراية . وقد اكتمل التاريخ عند كانط وهيجل وهوسرل ، وعند كل فلاسفة التاريخ ، ولم يمنع ذلك من ظهور الدراسات المستقبلية فى الغرب . ولا يمثل المستقبل أى خطر على القيم الدينية ، فقد قال المعتزلة بالتوليد أى مسؤولية الإنسان عن أفعاله المستقبلية . والقرآن نفسه يميز بين التأخر والتقدم «لمن شاء منكم أن يتقدم أو يتأخر» (٧٤ : ٣٧) . أما الأسباب الحضارية فهى فى حقيقة الأمر أسباب دينية أيضا . فالعصر الذهبى المجيد فى الماضى الذى ولى ولا يمكن اللحاق به والذى يمثله حديث «خير القرون قرنى ...» موجود فى كل فلسفات التاريخ . والحديث نفسه ضعيف ضد روح الإسلام القائم على التخطيط والتدبر والإعداد للمستقبل والفتح ، ومحاربة القرآن للتخلف والقعود والاستثقال والارتكان فى الأرض . أما حديث المجددين المشهور «إن الله يبعث على رأس كل مائة سنة من يجدد لهذه الأمة دينها» فإنه يعنى الإصلاح والتغير وإعادة التفسير طبقا لظروف الحياة فى الدين والدنيا معاً وليس فى الدين فقط ، والإسلام لا يفرق بين الدين والدنيا . والاجتهاد نفسه لا يعنى الارتباط بالأصل قدر اعتبار الفرع . بل إن المصلحة يمكن أن تقضى بإعطاء الأولوية المطلقة للفرع على الأصل ، أى للجديد على القديم . لذلك سمى إقبال «الاجتهاد» مبدأ الحركة فى الإسلام . أما عقيدة المهدى المنتظر فهى إحدى العقائد التى تبعث المجتمعات على الثورة كما هو واضح فى معظم دراسات علم الاجتماع الدينى فى موضوع «المشيانية» messianism التى تقوم على التخطيط والإعداد للمستقبل وظهور المخلص آخر الزمان . هذه الأسباب الدينية يمكن تأويلها لصالح النظرة إلى الخلف كما يمكن تأويلها لصالح النظرة إلى الامام ، ويكون المحك حينئذ هو موقف الباحث المسبق من موضوع «الدين والتقدم» . أما الأسباب الاجتماعية والسياسية فإنها لا تخص العالم العربى والإسلام وحده ، بل هى نظريات عامة فى علم التاريخ مثل انهيار التاريخ فى كل حضارة فى دورته الأولى ، دون أن يسبب ذلك بالضرورة نظرة تشاؤمية قدرية أبدية ، خصوصا لو كان التفاؤل هو جوهر الوحى «لا تقنطوا من رحمة الله» (٣٩ : ٥٣) ، «وإن مسه الشر فيئوس قنوط» (٤١ : ٤٩) أما الحتمية الطبيعية وتفسير سلوك المجتمعات بالبيئة الزراعية الصحراوية فى مقابل البيئة الصناعية ، فإنه تصور غربى خالص يربط بين الزراعة والتأخر والصناعة والتقدم وقد استطاعت مجتمعات زراعية مثل الصين وفيتنام ومصر أن تقيم حضارة وتخطط للمستقبل . أما أيديولوجيات الماضى فلها ما يقابلها فى نظريات الصلاح والأصلح والفاشية عند المعتزلة بل فى ارتقاء الصوفية وفى تصورهم لتطور العالم كما هو الحال فى «فصوص الحكم» عند ابن عربى . إن لفظ «التقدم» فى النهاية لا يعنى القديم فى مقابل الجديد بل التقدم فى الزمان فى مقابل التأخر ، وبالتالى فقد حاول الباحث انتقاء حجج ومواطن من التراث لتؤيد حكما مسبقا لديه وهو عدم توجه الذهن العربى نحو المستقبل كما يتوجه الذهن الغربى الذى حول المستقبل إلى هم وصنعة . وفقد الحاضر والماضى والطبيعة والتلقائية . وسعى إلى مستقبل مهدد بالفناء والدمار بالأسلحة النووية(٤) .

ثانيا : العلم والتكنولوجيا : من التبعية إلى التحرر

ويهدف هذا المحور إلى إثبات أنه حتى فى مجال العلم والتكنولوجيا . لا يوجد نقل بل إبداع . ولا توجد تبعية بل استقلال . فالعلم – وتطبيقاته فى التكنولوجيا – مرتبط بالنظرة العلمية للكون . لا ينشأ فى جيل واحد . بل نشأ فى الغرب فى عدة أجيال نتيجة لتراكم حضارى طويل . سالت فيه الدماء . وحرقت فيه الأبدان . وسجن فيه العلماء . وعذب فيه الرواد . وقد حدث ذلك على النحو الآتى :

١ – تحرير الوجدان الأوربى فى عصر الإحياء . فى القرن الرابع عشر من ثقل العصر الوسيط فى الدين والعلم والفلسفة . وبدأ اكتشاف أدب القدماء الإنسانى فى أدب اليونان وإحيائه والنسج على منواله . فلا إبداع بلا بحث فى الأصول . وبلا خيال شعر وأدب (بوكاشيو . بترارك) .

٢ – كانت حركة الإصلاح الدينى تالية للإحياء وسابقة على تأسيس العلم . فتصحيح موقف الإنسان فى العالم شرط لقيام العلم . والصلة المباشرة بين الإنسان والله دون توسط . وحرية الإنسان فى تفسير الكتب المقدسة وأولوية التقوى الباطنية على المظاهر الخارجية . والطقوس والشعائر . وعلى ارتباط الدين بالوطن واللغة القومية . فإعادة بناء الموقف الحضارى هو شرط قيام العلم . وهو الذى يسمح بظهوره . وقد تم ذلك فى القرن الخامس عشر . وكان ثمنه المطالبة برأس لوثر ومذابح البروتستانت .

٣ – تحقيق نهضة شاملة تقوم على اعتبار الإنسان محور الكون . والطبيعة مصدر العلم . وتقوم بمهمة نقد القديم . وإفساح المجال للجديد . وإعادة بناء التراث . وقد تم ذلك فى عصر النهضة . فى القرن السادس عشر . وظهور النزعة الإنسانية عند اراسم وبداية تأسيس العلم الطبيعى . وكان ثمن ذلك محاكمة كوبرنيكس وحرق جيوردانو برونو علنا لنظرياته فى الفلك وفى الإنسان المعارضة لأرسطو والكنيسة .

٤ – الإعلاء من شأن العقل . واعتباره آلة العلم . وتأسيس المنهج العقلى الاستدلالى (ديكارت) . وتحول العقلانية إلى تيار حضارى من أجل إعادة قيام النظم الاجتماعية والسياسية والاقتصادية على أسس عقلانية ، فحرية الفكر ليست خطرا على التقوى . ولا على سلامة الدولة . بل إن القضاء على حرية

الفكر خطر على التقوى ويهدد سلامة الدولة (سبينوزا). وقد تم ذلك فى القرن السابع عشر. وكان الثمن تعذيب جاليليو ومحاولة اغتيال سبينوزا بخنجر فى الظهر من الخلف.

٥ ـ تفجير العقل فى شتى مجالات الحياة، وظهور تطبيقات العقل فى المجتمع. فاندلعت الثورة الفرنسية تطبيقا لمبادئ فلسفة التنوير: العقل. والطبيعة. والإنسان. والتقدم. والحرية. والديموقراطية. ودفع الثمن شهداء الثورة الفرنسية من المفكرين الأحرار ووضع رقابهم تحت المقصلة مثل كوندرسيه.

٦ ـ الانتقال من العقل إلى المادة. ومعرفة قوانين الحركة والتطور. ونشأة العلم التجريبى وقيام الثورة الصناعية. وظهور مكتشفات العلم وتطبيقاته حتى أصبحت الحضارة الأوربية مرادفة للحضارة العلمية الصناعية. وكان الثمن تهم الإلحاد والكفر والمادية ضد العلماء. وقد تم ذلك فى القرن التاسع عشر.

٧ ـ ظهور الثورة الصناعية الثانية. وتطبيقات العلم فى التكنولوجيا. وظهور مجتمعات الصناعية المتقدمة. والحاسبات الآلية. وحساب المستقبل العالم. وقد كان الثمن المدفوع هذه المرة من روح الحضارات ودماء الشعوب. وعلى هذا النحو. كانت التكنولوجيا وريثة العلم. والعلم وريث التنوير. والتنوير وريث العقل. والعقل وريث النهضة. والنهضة وريثة الإصلاح. والإصلاح وريث الإحياء. ولم يحدث العلم فى فراغ. ولم تنشأ التكنولوجيا من عدم. وبالتالى كان نقل العلم والتكنولوجيا دون المراحل الممهدة لها هو نقل لمظاهر التقدم على أسس من التخلف.

ولم تستطع الأبحاث المقدمة فى هذا المحور تحقيق هذه الرؤية على وجه التمام. فقد وقعت بعض الأبحاث فى النموذج الغربى للتقدم عن طريق النقل المباشر لآخر إنجازات العصر. فامحت خصوصيات الشعوب نظرا لتقدم وسائل الاتصال التى قضت على بعد المسافات وتمايز الحضارات[٥]. ويمكن تلخيص الوضع كالآتى.

١ ـ اعتبار الحضارة الإنسانية واحدة، وأن التفاعل الحضارى قادر على صهر الحضارات وبالتالى إنكار خصوصيات الشعوب، وتكون الحضارة الغربية ونموذج تقدمها هو النموذج الأوحد للتقدم لكل الشعوب وعلى رأسها الشعوب غير الأوربية.

٢ ـ النظر إلى التراث على أنه يمثل عودة إلى الماضى بالضرورة، وعلى أنه أساس الدعوات المحافظة فى حين أن التراث قد يكون أيضا رؤية مستقبلية، وقد يكون قادراً على إقالة الحاضر من عثراته والإعداد للمستقبل، وتهيئة شروط التقدم.

٣ ـ إنكار محاولات كل شعب لتحقيق التغير الاجتماعى من خلال التواصل الحضارى والتجانس فى الزمان. واعتبار أن محاولات الجمع بين النقل والعقل. وبين الماضى والحاضر. وبين التراث والتجديد. كلها محاولات مدانة سلفا. وإيثار نموذج الانقطاع. فالدولة العثمانية انقطاع فى المجتمع العربى. فى حين أن المجتمع العربى هو الذى يمثل انقطاعا عن الدولة العثمانية. فمازالت التيارات الثلاث الرئيسية المكونة لفجر النهضة العربية وهى الإصلاح الدينى والتيار العلمانى والتيار الليبرالى. مازالت كلها مفروشة فى الإسلام فعلا أو رد فعل أو إعادة صياغة وبناء.

٤ ـ إنكار تجارب الشعوب الأصلية وطرق التغير الاجتماعى التى تقوم على المحاولة والخطأ مثل التجربة الناصرية. والاشتراكية العربية. والاشتراكية الأفريقية. ومحاولات أمريكا اللاتينية لإقامة علوم اجتماعية وطنية مستقلة عن العلوم الاجتماعية الغربية. واتهام كل التجارب الأصيلة (محمد على. عبد الناصر) بأنها نماذج غربية برجوازية.

٥ ـ التأكيد المطلق على أن عوامل التغير والتنمية تكمن حقيقة فى القوى الاجتماعية والعوامل الاقتصادية مما يوحى بمنهج مادى خالص على الرغم من أثر الأفكار والمعتقدات وأنساق القيم فى سلوك المجتمعات النامية وتحديد تصوراتها للعالم وبواعثها وأنها لا تقل مادية من ناحية الأثر عن العوامل المادية الفعلية.

ويقوم بحث آخر بتصحيح الوضع، فيرفض محاكاة الغير وتقليد النمط الغربى[٦]. ويحدد عقبات الإبداع فى خمس. **أولا** الاستمرار فى محاكاة النمط الغربى من أجل سد الفجوة أو اللحاق بالركب. وذلك لأن محاكاة الغير تقضى منذ البداية على أى حافز للإبداع. مادام ما نحتاج إليه معدا وموجودا سلفا. **ثانيا**. الاستيراد على نطاق واسع للمنتجات التكنولوجية دون جهد مواكب لتملك ناحية التكنولوجيا ذاتها باعتبارها مجموعة من المهارات والمعارف. **ثالثا**. غياب حرية الفكر والتعبير. وسيادة القهر الذى يجد له مبررات ـ أحيانا ـ فى بعض جوانب تراثنا الدينى. فلا إبداع إلا فى مجتمع واع وعالم بما يدور على أرضه ومن حوله. **رابعا**. النظر إلى العلم نظرة السحر. وأن حقائقه أبدية لا يمكن نقدها. وبالتالى يتحول العلم إلى أسطورة. **خامسا**. عبادة القديم أو الانفصام عنه. فى حين أن الموقف النقدى من التراث هو شرط الإبداع. فالتراث متغير ومتحول ومتبدل ويمثل اجتهادات الأجيال على تباعد الأزمنة والأمكنة.

وبالإضافة إلى البحوث النظرية أو التاريخية فى الإبداع. هناك بحوث أخرى تطبيقية فى إبداعات العرب فى العلم والفلسفة والاجتماع واللغة. ففى مجال التكنولوجيا حقق العرب إبداعا ضخما لا نعرفه نحن اليوم كما نعرف إبداعاتهم فى الأدب واللغة والتاريخ وعلوم الدين[٧]. وهو الإبداع الذى سبقنا الغرب فى دراسته فى مجال تاريخ العلوم ولم نلحق به نحن إلا مؤخرا بإنشاء معاهد تاريخ العلوم فى جامعاتنا، وقد أعطى الباحث نماذج من منجزات للهندسة الميكانيكية العربية. وحلل بعض أمهات الكتب مثل كتاب الحيل «لبنى موسى». و«الجامع بين العلم والعمل النافع فى صناعة الحيل للجزرى». و«الآلات الرومانية» لتقى الدين مع إعطاء أمثلة شارحة من الكتب الثلاث[٨]. ثم يبين الباحث بعض العوامل الكامنة وراء الإبداع التكنولوجى العربى ومنها: أهمية الدولة المستقلة والجيش الوطنى، أهمية اللغة العربية، أهمية البحث العلمى والتجربة والاختراع، الاعتماد على الذات والصنع المحلى، العلاقة بين العلوم التكنولوجية وبين التطبيق، توفر الخبرات الكافية، رعاية العلماء والمهندسين وتمكينهم من التفرغ للعمل العلمى، إيمان الدولة بالعلم ونبذ التزمت. لم يكن دورنا إذن نقل العلم اليونانى إلى الغرب. فهما أو عن سوء فهم. بل كان إبداع العلم. ولم يعد تاريخ العلم خارج العلم إخفاء لمصادر العلم الأوربى. بل أصبح دالا على تصور العلم. وعاملا على تقدم العلم. وربما كان البحث فى حاجة إلى بيان أثر التوحيد على العقلية العربية فى دفعها نحو البحث عن اللامتناهى فى الرياضة وعن قوانين حركة المادة فى الطبيعة. وعن إحساس الأمة بالرسالة والغاية والهدف. أو ما يسمى بلغة العصر بالمشروع القومى.

وفى مجال الفلسفة يغلب على أحد البحوث طابع الدفاع والتقريظ للحاضر الحضارى الإبداعى المؤيد بمنهج النصوص والشواهد التاريخية على عظمة الإسلام ودفعه العقل العربى على التفلسف والنظر والاستدلال. وخلافة الإنسان لله على الأرض. وربط النظر بالعمل. واحترام فكر الآخرين وحضارات الأمم. واتباع منهج التجريب عند العلماء[٩]. ولن يتم الإبداع فى الحاضر المنشود إلا باتباع مناهج القدماء فى النظر والتجريب. ولكى يتم ذلك لابد من إنشاء جامعات متخصصة من نوع جديد أو على الأقل اثنتين. واحدة للعلوم الإنسانية. والأخرى للعلوم النظرية التطبيقية مع ضمان حرية الفكر. وقد غاب عن البحث أى تحليل للأوضاع الاجتماعية التى ساعدت فى الماضى على الإبداع فى الفلسفة أو فى الحاضر التى تعوق هذا الإبداع. ولم يربط الإبداع الفلسفى بأى مشروع قومى. وكأن الفلسفة تتم فى فراغ، لا مكان لها ولا زمان. ودون بيان لكيفية تحقيق ذلك فى نظام سياسى يعتمد على القوة دون العلم[١٠].

وفى ميدان علم الاجتماع بين أحد البحوث مساهمة العرب فى علم الاجتماع[١١]. فقد انفتح العرب على

القدماء . ورفضوا الانغلاق والتعصب . وخلقوا أطرا واسعة لتطوير ثقافتهم وحضارتهم . وقد تباينت المواقف بالنسبة لإبداع العرب بين موقفين . الأول بمنجهية وأنانية المنهج الأوربى فى التأكيد على أن أوربا هى منبع العلوم . والثانى رد فعل مضاد يجعل للمفكرين الشرقيين آثارا حاسمة على الفكر الأوربى منشأ وتطورا ، تعصبا بتعصب . وهوى بهوى . ويحاول الباحث شق طريق ثالث موضوعى علمى هادئ . ويجد ذلك فى ابن خلدون كمؤسس لعلم الاجتماع قبل أوجست كونت . فقد وقف العرب موقف الرفض من منطق أرسطو من منظور اجتماعى وليس فقط من منظور فلسفى كما حدث بعد ذلك فى الغرب . كما رفضه الفقهاء عندما رأوا مخاطر القياس فى علوم الدين والدنيا . وقد نقد ابن خلدون منطق أرسطو ظاهريا وذلك لأنه مجرد آلة للعلم وباطنيا بنقده الصورية وبحثه عن منطق الحس والتجربة ، لاستقصاء لمعرفة الواقع . لقد أسس ابن خلدون مناهج البحث التاريخى . ودرس المجتمعات البشرية وتطورها دراسة علمية تجريبية تاريخية . وميز بين المجتمع والدولة ، وهو مالم تعرفه أوربا إلا مؤخرا . وبيّن عوامل تطور المجتمعات وقوانين التطور الاجتماعى . وجعل للعلوم الإنسانية منهجا خاصا ، فى حين أن الغرب ظل حتى الآن يستعير لها مناهج العلوم الطبيعية لدراسة الظواهر الإنسانية . كما استطاع ابن خلدون أخيرا أن ينتهى إلى تصور شامل وكلى للمجتمع نفسه يضع الفكر والثقافة فى إطارها السياسى والاجتماعى والاقتصادى . ويبدو أن الباحث مازال تحت تأثير رد الفعل على الغرب وتميزه لحضارته .

وفى بحث آخر يعتمد على علم نفس الطفل الغربى . وعلى تجربة خاصة على ابن الباحث تظهر إمكانية تعلم اللغة العربية منذ الطفولة الأولى إذا ما تحدثها الطفل فى المنزل[١٢] . وبالتالى تسقط دعوى القائلين بترويج العامية كلغة للحياة اليومية وإبقاء الفصحى لغة الثقافة والتدوين . وعلى هذا النحو يتحقق الإبداع ولكن بأطر نظرية غربية وبمناهج تربوية غربية دون إحساس بالتناقض بين شروط الإبداع وأطر الإبداع ونتائج الإبداع ودون أية إشارة إلى دراسات لغوية مشابهة فى تراثنا اللغوى القديم .

ثالثا : التراث والنهضة الحضارية .

وهو أغنى المحاور وأهمها ، بل محورها الأساسى لأن المحاور الثلاثة الأخرى كانت تعود وترجع إلى هذا المحور . أى الصلة بين التراث القديم والنهضة المعاصرة . ويهدف هذا المحور بالفعل إلى البحث عن شروط الإبداع فى ربط الماضى بالحاضر والحفاظ على الهوية القومية المتمثلة فى تراث الأنا فى مواجهة التغريب المتمثل فى تراث الغير . وإعادة بناء تراث الأنا على التجارب الوطنية المعاصرة . ورصيد الشعوب الضخم المتمثل فى خبرات أجيالها الحالية[١٤] . فإذا كان الغرب قد أعطى نموذج النهضة على أنقاض التراث . فإن المجتمعات غير الأوربية تعطى النموذج الآخر للنهضة على أكتاف التراث . وبالتالى تكون البشرية أمام نموذجين : الانقطاع أو التواصل . والتراث لدى الشعوب النامية . وهى الشعوب التاريخية . هو الذى يعطيها هويتها وأصالتها وخصوصيتها . ويحميها من التميع والتغريب والذوبان فى الآخرين . وتمتد جذوره فى وجدان الشعب . يحدد تصوراته للعالم . ويعطيها موجهات للسلوك يعطيها عمقها التاريخى ضد النقل والاستيراد . ويجعل حاضرها أكثر ازدهارا وكمالا وغنى من التحديث المنقول . ويدفعها نحو التقدم . ويطلق طاقاتها . وبالتالى تتحقق الاستمرارية التاريخية وخصوصيات الشعوب . وتتعدد النماذج . وتتحاور فيما بينها . وتكون الحضارات كلها على مستوى واحد من المساواة . وتكون علاقاتها علاقات تبادل وتساوى لا علاقة مركز وأطراف . ولا تقتصر مادة التراث فقط على التراث الدينى ، الكتب المقدسة والعلوم الدينية . بل تشمل أيضا الأمثال العامية والأدب الشعبى والسير والملاحم التى مازالت الشعوب تستشهد بها . بالإضافة إلى تجاربها ورصيدها الحياتى وخبراتها اليومية المعاشة . ولما كان كل تراث يشمل النقيضين . أتت أهمية تفسير التراث كشرط للنهضة الحضارية عن طريق استبعاد أحد النقيضين الذى يتعارض مع مصلحة الأمة ومتطلبات الأجيال الحاضرة . وبالتالى تتم قراءة الحاضر فى الماضى . وينتقى من القديم ما يحقق مصالح الأغلبية . ويعاد الاختيار بين البدائل طبقا لحاجات العصر . وتتمثل سلبيات التراث فى التصور التسلطى للعالم المتمركز حول الواحد . وسيادة المعرفة النصية كما هو الحال فى علم أصول الدين . وغلبة المنطق الصورى . والتصور الثنائى للعالم . وسيادة الفضائل النظرية على الفضائل العملية كما هو الحال فى علوم الحكمة . وسيادة القيم السلبية على القيم الإيجابية كما هو واضح فى التصوف . وتتمثل إيجابيات التراث فى جوانبه العقلانية والطبيعية والإنسانية والعملية والاجتماعية كما هو واضح فى التراث الاعتزالى . والتراث ليس موجودا فقط فى بطون الكتب وأمهات المتون بل هو سلطة . تمثله حركات المعارضة من شيعة وخوارج ومعتزلة . كما تتمثله القوى الاجتماعية المختلفة . العليا أو المتوسطة أو الدنيا .

كما أصبح الآن نقطة انطلاق إلى الثورة بعد تغيير المراكز من الواحد إلى الكثير أو من الله إلى الإنسان . أو تغيير المحاور من الأعلى والأدنى إلى الأمام والخلف أو فى تغيير المستويات اللاهوتية والفقهية والصورية إلى المستويات الفردية والاجتماعية .

ويقف التراث الذاتى فى مواجهة تراث الغير لتحجيمه ورده داخل حدوده وإفساح المجال للإبداع الذاتى . فالحداثة لا تعنى العيش على مستوى الإنتاج فى الغرب والتمتع بها سواء فى أساليب الحياة أو فى الاطلاع على آخر صيحات العصر فى الثقافة والأدب والفن . فالحداثة بهذا المعنى تروج للتقدم الخارجى وتترك التخلف فى الأعماق . وتحدث الانقطاع بين الحاضر والماضى . وتولد المحافظة من أجل الدفاع عن الوضع القائم . وتقضى على خصوصية القديم ونوعيته . ويستحيل من خلالها اللحاق بالغرب . وتكوين طبقة من المستغربين المتأوربين تدين بالولاء للغرب والدوران فى فلك الأجنبى . ومع ذلك فقد استطاعت الحداثة بهذا المعنى تكوين جيل من المتخصصين . كان له فاعليته وأثره فى الحياة العامة . وتعليم أجيال لاحقة من الوطنيين . وتكوين نوافذ مفتوحة على العالم الخارجى . ونوافذ للعالم الخارجى على العالم العربى . وكانت خطورة ذلك أن نشأ تزاوج بين التحديث والتغريب . فأصبحت وظيفة الشعوب الناهضة النقل والاستيعاب ، تخلط بين العلم والمعرفة ، بين نشأة العلم ونتاج العلم ، بين التصور العلمى للعالم واكتشافات العلم . وتتصور أن التقدم هو استيراد آخر المخترعات والإنجازات التكنولوجية الحديثة . فتقفز إلى النتائج دون المقدمات . وقد أدى التغريب على هذا النحو إلى عدة مخاطر منها التعلم المستمر والتتلمذ على أيدى الغير إلى مالا نهاية . وتحويل الذهن من مبدع للعلم إلى متلق للعلم . واستمرار الترجمة والنقل إلى مالا نهاية دون الانتقال منها إلى التأليف ، وكأن الترجمة غاية فى ذاتها وليست وسيلة للتمكن من شروط الإبداع . وتكوين مركب العظمة الحضارى لدى الشعوب الغربية وفى مقابلها مركب النقص الحضارى لدى الشعوب غير الأوربية مادامت العلاقة بينهما باستمرار أحادية الطرف ، طرف يعطى وطرف يأخذ . وضياع قدرة العقل على التفكير وتحويله إلى وظيفة الذاكرة فى الاستيعاب والحفظ . حتى أصبحت الحضارة الغربية هى النموذج الأوحد لكل الحضارات . وتم تزييف الحضارات الأخرى على يد الاستشراق والأنثروبولوجيا . وانتشرت خارج الحدود كمقدمة للاستعمار . أو كتالية له كأحد مخلفاته . ومنذ فجر النهضات القومية بدأت الشعوب المتحررة حديثا فى التحرر من الأسر الحضارى الغربى . بعد أن رأت نفسها فى مرآة الغير . فاطلعت على الجديد . وحدثت لها الصدمة الحضارية . ونهلت من حضارة الغير . وبدأت فى النقد الذاتى للتراث . وحاولت الحضارات الوطنية تأصيل حضارات الغير . مثل العقل والطبيعة والعلم والنزعة الإنسانية والحرية والديموقراطية والتقدم وكأنها منبثقة من التراث القديم . ثم حدثت محاولات لتحجيم الغير وتم إدراك محلية الثقافة الغربية . وأنها ثقافة بيئية خالصة . لها بداية وتطور ونهاية . وحدثت محاولات عدة للتخلص من آثارها وكتابة تاريخ جديد من منظور غير أوربى . ومحاولة إقامة علم جديد لنقد الغرب «الاستغراب» أسوة بالاستشراق . وكان فى

ذلك إفادة للغرب ذاته لرؤية ذاته فى مرآة الغير كما رأينا ذواتنا فى مرآته منذ عدة أجيال وإبان عصر نهضته . وذلك كله من أجل القضاء على تمركز العالم حول الغرب . ووضع الحضارات الإنسانية كلها على نفس المستوى بعد حصر «فائض القيمة التاريخى» ورده للشعوب التاريخية صاحبة الحق فيه .

وبعد إثبات تراث الأنا وتحجيم تراث الغير تبدأ النهضة الحضارية وذلك بصياغة الثقافة الوطنية ابتداء من حركات التحرر الوطنى حيث انتهى عصر الهيمنة الأوربية . وظهرت ثقافات التحرر الوطنى . وتفجير القوى الوطنية الخلاقة . وظهور المشروعات القومية . وقد أعطت ثقافات التحرر الوطنى نماذج عدة . مثل الثورة الثقافية فى الصين . والمقاومة الفيتنامية . والثورة الكوبية . وثورات الفلاحين فى أمريكا اللاتينية . والثورة الأفريقية . وأخيرا الثورة الإيرانية . كما أبدعت الثقافة الوطنية فى موضوعات مثل دور الجيوش الوطنية فى قيادة الثورة . ودور الدولة فى التنمية . وتحالف قوى الشعب العامل . وصياغة الاشتراكية العربية . وبروز القومية العربية كحركة تحرر وطنى . وتكوين حركة عدم الانحياز . وتمثل اتجاهات التجربة لدينا ثلاث تيارات : الأول الإصلاح الدينى أو الإصلام السياسى الذى استطاع . إشعال الثورة ضد الاستعمار والدفاع عن الحرية والديموقراطية ضد طغيان الحكام . والدعوة إلى الاشتراكية . والعدالة الاجتماعية . والإسهام فى حركة التقدم . والدعوة إلى العلم والقوة والصناعة . والدعوة إلى وحدة الأمة الإسلامية . ومع ذلك فقد كانت له حدود منها : احتياجه لصياغات فكرية محكمة وبرامج وطنية أكثر تفصيلا . ورفض الفكر الطبيعى المادى واعتباره إلحادا . وغياب التمييز بين مفاهيم الإصلاح والنهضة . والتغير الاجتماعى والثورة . وانتهاء الحركة ذاتها إلى سلفية كما بدأت . والثانى العلمية أو الماركسية وهو الاتجاه الذى بدأ من تراث الغير الذى استطاع أيضا الثورة ضد الاستعمار . وتميز بحيويته وحماس أفراده . ومع ذلك فقد كانت له حدود منها : عدم التخلص من تراث الغير . والدجماطيقية . والحذلقة الفكرية . وغياب الواقع الإحصائى . وعدم قيام وحدة وطنية بين فصائلها أو بينها وبين غيرها من القوى الوطنية والولاء للأممية بصرف النظر عن المصالح القومية للشعوب . وإعطاء الأولوية للمذهب السياسى على الوطنى القومى . والثالث الليبرالية أو الرأسمالية . وقد قدر لهذا التيار أن يحكم بالفعل . واستطاع بناء الدولة الحديثة ونشر مفاهيم الحرية والدستور والعدالة . وتفجير الثورات الوطنية . وارتباطه بالاتجاه الإسلامى . ومع ذلك فقد كانت له حدود منها : نشأة الرأسمالية كنتيجة طبيعية . وسيادة النظم الملكية الوراثية . والتلاعب بالحرية والدستور والحياة النيابية . والفساد العام والرشوة والتهرب من الضرائب . وقد تعثرت نهضتنا الحالية نظرا لعدم وجود تصور جدلى بين الزمان والتاريخ ، بين مرحلة التجربة الوطنية ومراحل التاريخ . فإما نرجع إلى الماضى كما هو الحال فى الحركات الدينية السلفية أو نستبق المستقبل كما هو الحال فى الحركات العلمانية . وننسى اللحظة التاريخية الحاضرة التى يمكن وصفها بأنها أزمة الغرب وريح **الشرق ، والقدرات الذاتية للشعوب غير الأوربية . ولذلك يتم اليوم حصار الإبداع وإجهاض العقول عن طريق احتكار النظم السياسية للعمل الوطنى وعزل المثقفين عنه ، وعدم تجنيد طاقات الشعب كلها لخدمة القضية الوطنية ، والعزلة عن الواقع ، وعدم وجود خبرات محلية تبدأ منها التجربة الوطنية حتى يحدث الإبداع ، والهجرة إلى الخارج أو ما يسمى باستنزاف العقول ، أو الهجرة إلى الداخل والتقوقع على الذات ، والتخصص العلمى الدقيق دون وعى سياسى ، والتعايشية والارتزاق وإيثار السلامة وتوظيف العلم لمن يدفع أكثر ، ومحاصرة المبدعين وإجهاض العقول حتى يعم الإحباط العام ويسرى الموت فى الروح ، ويسود الاكتئاب والسوداوية .**

وفى نفس المحور يقيم أحد الباحثين تحليلا لفظيا لمفاهيم التراث والانبعاث والإبداع أو الأصالة ويستعمل منهجا لغويا اجتماعيا فقهيا دقيقا يصل إلى حد القضاء على التجارب الحية التى خاضتها الشعوب العربية منذ القرن الماضى . ويميز بين عوامل ست فى الخطاب العربى : **اللغة** . **والسلوك** المتجسد اللاواعى فى سلوك الأفراد . **ونوعية الخيال** . **والنظرة** إلى الكون المستمدة من التوحيد . **والنظرة** إلى الإنسان المنبثقة من مفهوم الفطرة . **وتصور المجتمع الأفضل** المتفرع من مفهوم مكارم الأخلاق . وكان يمكن إضافة عوامل أخرى مثل الأمة والطبيعة والتاريخ . ويوجد هذا الخطاب فى ظروف ثلاث : الظرف الزمنى أو الآن التاريخى . الظرف الاجتماعى أو اختيار النخبة إطار الفضيلة والأخلاق . وظروف المواجهة والاعتراض . ولا يحدث أى انبعاث حضارى إلا بمفهوم نقدى تاريخى للثقافة مثل نظرة العرب إلى التاريخ الدائرية أو الحلزونية . والبؤس كوعى بالانحطاط . وضرورة أن يتم الانبعاث على يد العرب أنفسهم . ويقوم الانبعاث على عدة دوافع مثل إرادة توسيع قاعدة الانبعاث والإصلاح وضرورة اختزال التطور . ولكن البحث يغفل عن خصوصية الثقافة ويرى وضعها فى إطار الثقافات الإنسانية المشتركة . كما يجعل الوفاء والإبداع متعارضين ، فى حين أنه لا إبداع بلا جذور ، ولا خلق بلا أصالة . كما أن البحث لا يميز بين العلم وتاريخ العلم . فرياضيات الخوارزمى وطب ابن سينا يعبران عن تصور علمى فى عصريهما . وإن كانت نتائج العلم متغيرة . ويدعو البحث فى النهاية إلى ثورة تربوية على نهج محمد عبده . وهو نهج لا يتفق مع المنهج الاجتماعى الذى يؤدى بالضرورة إلى الثورة السياسية أى إلى تغيير فى البنية الاجتماعية .

وفى نفس المحور ولنفس الهدف . حاول أحد الباحثين صياغة نظرية ثورية للتراث ، لخدمة قضية الهوية الحضارية والمستقبل . وطرح إشكالية الهوية الحضارية فى أوقات الأزمة . كما هو الحال فى الأزمة الراهنة(١٦) . ولاتعنى الهوية الحضارية أى بناء ميتافيزيقى أو تاريخى . بل مجموعة الأنساق الثقافية الحية ، ترتسم فى مجال تاريخى . والتراث هو ما بقى من التاريخ حيا فيها . وتتكون من عناصر متعددة مثل البيئة والزمن والحركة الاجتماعية . ووسائل الإنتاج ونوعية النظم السياسية وقدرات الجماعة . وتكشف عن ذاتها فى مفاهيمها للإنسان والكون والزمن والمعرفة . أما بالنسبة للهوية الحضارية والمستقبل ، فإنهما يتحدان معاً فى الواقع الحضارى وتحديات العصر . ويتميز الواقع الحضارى العربى بعدة أشياء منها : أنه منطقة حضارية صاغها الإسلام . تشترك فى لغة واحدة كأداة للتعبير ، مستمرة العطاء . بنيتها الاجتماعية قديمة . يغذيها الدين . ويعيش مع الرواسب التراثية . وعجزها عن تحويل أصالتها إلى قوى دافعة للتقدم . واستمرار الصراع فيها خصوصا فى جناحها الشرق . أما تحديات العصر فتتمثل فى ثورتين : ثورة المعرفة وثورة التكنولوجيا . وقد وضعت هاتان الثورتان الإنسان أمام مفهومين جديدين للزمان والمكان . وانقلاب جذرى فى البنى الحضارية المختلفة للعالم . وأزمة اتجاه فكرى وروحى كامل للحضارة البشرية . وفى نفس الوقت وضعت هاتان الثورتان العالم الغربى فى مواجهة المجتمعات فى صراع غير متكافئ نظرا لتهدم البنى الاجتماعية والثقافية فى العالم الثالث وشلل النظم الإنتاجية والسياسية . وغزو الفكر الغربى . وفى نفس الوقت ظهرت نماذج حضارية أخرى فى مواجهة النموذج الغربى أفقدت الحضارة الغربية طابعها المطلق . أما المشروع المستقبلى فإنه يتم من خلال متحولين : العصر والإبداعية الذاتية . ولذلك تجد الأمة العربية نفسها أمام صدمتين ، صدمة المستقبل وسرعة التحولات ، وصدمة الحداثة نظرا لبطء التمثلات . وهناك بعض الموانع الداخلية التى تعوق عملية الإبداع مثل التراث كعامل كابح ، ونقص الاستعداد ، وعدم التواصل بين النظم السياسية والقدرات الإنتاجية(١٧)

وفى نفس الوقت الذى غلب فيه الطابع النظرى الخالص على معظم بحوث هذا المحور ، جاءت بحوث أخرى يغلب عليها الطابع الدعائى للإسلام بالاعتماد على منهج النص وشواهد التاريخ(١٨) . فالدين به استمرار وتغير ، ثبات وحركة ، من طبيعته انطلاقه بالمجتمع . ولا خلاف فى ذلك بين دين وآخر . فالأديان كلها طريق متكامل والناس جميعا إخوة . لذلك احترم الإسلام الحضارات السابقة . ويركز الباحث على أن الإبداع الذاتى للحضارة الإسلامية يتحقق فى الفن الإسلامى خاصة فى المسجد . فالأشكال الهندسية تعبر عن اللامتناهى **والعقبات**

هى الأرض السلبية مما سبب نشأة أدب المقاومة وتفجير طاقات عربية غير محدودة . والإسلام يحتوى فى طياته على مقومات الإبداع مثل الحركة نحو المستقبل واحترام العمل ، وتطبيق ذلك فى التربية . ويحدد الباحث دعائم خمساً للتغيير : أهمية المناهج الخاصة ، وإعداد الأفراد ، وإعداد الميزانيات ، وإعداد الأبنية والمؤسسات ، وصياغة ذلك كله فى قوانين ولوائح . والتغيير شجاعة ومسؤولية ، وله نماذج إسلامية فى التاريخ . ويحدث الإبداع فى الإنتاج والاستهلاك ويكون حينئذ فى حاجة إلى ترشيد . ولا يكفى الرفض بل لابد من الانتقال من الرفض إلى الإبداع . ويبدو أن الباحث غلب عليه الحديث من موقع المسؤولية والإعداد والتخطيط وكأنه وزير مسؤول(١٩) . »

رابعا : الفكر العربى فى النظام العالمى الجديد ، التحديات والرؤيا .

وقد حاولت البحوث فى هذا المحور الرابع والأخير بيان إمكانيات الإبداع فى الفكر الإسلامى فى مجال السياسة والحكم(٢٠) . وهى قضية قديمة عرفت عند القدماء ـ منهجيا ـ باسم الوعى والعقل. وعند المحدثين باسم التطور . وهى تمثل أهمية خاصة بالنسبة للإسلام ، نظرا لأنه خاتم الرسالات ، ولأنه تنظيم فكرى شامل . وقد ظهر مؤخرا التيار السلفى كتيار محافظ بالرغم من دعوة أئمته المؤسسين إلى الاجتهاد . وقد كانت الحركات الإسلامية المعاصرة رد فعل على حصر الإسلام فى الشعائر والعبادات وبالتالى التأكيد على تحول الإسلام كنظام عام للحياة . كما ظهر أثر « الحاكمية » أى السيادة لأبى الأعلى المودودى وسيد قطب على هذه الحركات . ومع ذلك يجب التمييز بين نوعين من السلفية : سلفية محافظة وأخرى عقلانية . ويكون حينئذ السؤال الرئيسى : إلى أى مدى يجب الوقوف عند ظواهر النصوص . وما هو مدى الاجتهاد وإعمال العقل ؟ وطريقة الإجابة على هذا السؤال هى التى تحدد التيار المحافظ أو المجدد . وقد اتجهت الحركات الإسلامية المعاصرة نحو المحافظة متأثرة بعدة عوامل منها : رفض الأنظمة السياسية المعاصرة نظرا لما لاقته هذه الحركات من اضطهاد . والرغبة فى العودة إلى الإسلام بسرعة متناهية . والانتماء إلى جيل الشباب . والعمل السرى الذى يقوم على الطاعة والتلقين . وظهور مصطلحات الجاهلية والمفاصلة . إن مستقبل الحركات الإسلامية مرهون باستعمال منهج العقل وإعمال الاجتهاد والابتعاد عن منهج النص . وكما يقول ابن القيم إن تطبيق الشريعة ينطوى على عمليات ثلاث : معرفة الحق . ومعرفة الواقع . وتنزيل أحدهما على الآخر . وذلك يعنى أولوية الواقع على النص على ما هو معروف فى أسباب النزول . يبدأ الباحث بتحديد عناصر المشكلة ، وتحديد الوقائع التى يبحث لها عن حكم فى الشريعة . ومواضع الإشكال فيها . ثم معرفة النصوص . ثم تطبيق أحدهما على الآخر . ويجتمع المجددون على ثلاثة أشياء : ممارسة الاجتهاد والانشغال بالواقع والحاضر والاتجاه نحو المستقبل . والانفتاح على الآخرين والتعرف على المذاهب والتيارات العالمية . وهو تيار مجلة « المسلم المعاصر » التى وصفت نفسها بأنها مجلة الاجتهاد . ثم يحاول الباحث بعد ذلك فى قسم تطبيقى عن نظرية الإسلام السياسية . أو نظام الحكم فى الإسلام . أو النظام السياسى الإسلامى إعمال الاجتهاد نظرا لعدم اعتناء القدماء بهذا الفرع . ونظرا لأهميته فى الصحوة الإسلامية الجديدة . والتبرير غير صحيح . فقد اعتنى القدماء بالنظام السياسى الإسلامى فى فرع من فروع الفقه هو « الأحكام السلطانية » أو « السياسة الشرعية » أو « الحسبة . وظيفة الحكومة الإسلامية » أو فى أبواب الإمامة فى علم أصول الدين . ولكن الاستشراق لم يعتن بها كما لم يعتن بها الباحثون المسلمون نظرا لتخوفهم فى عصرهم من التطرق لموضوعات السياسة وطرق الحكم . ويرى الباحث أنه تغلب على البحوث الحالية فى هذا الميدان آفتان : الأولى . الانحصار فى قضية واحدة وهى قضية الخلافة أو الإمامة . والثانية غلبة بعض النظريات الدستورية والسياسية فى الغرب على الفكر الإسلامى السياسى المعاصر . ومع ذلك يرى الباحث أن هناك قنوات غربية لم تخطر على بال القدماء مثل « ديموقراطية القرارات السياسية والاجتماعية » . « حماية الحقوق والحريات » . وذلك غير صحيح . إذ لا تهم الصياغات ، فالمهم المضمون وليس الصيغة . لقد كانت قنوات القدماء الأمر بالمعروف . والنهى عن المنكر . والحسبة . واستقلال القضاء ، وعدم جواز عزل قاضى القضاة . وحاكمية الشريعة التى لا تعبر عن فئة أو طبقة أو سلطة . ويعد الباحث ظواهر أربعة جديدة أثرت على مشكلة الديموقراطية وهى : الثورة الإعلامية . وقدرة أجهزة الإعلام على توجيه الرأى العام ، التعاظم المطرد لدور أجهزة المخابرات والمعلومات ونفوذها إلى دوائر السلطة وأعماق الأفراد ، امتداد فترات الظروف السياسية غير العادية وتعاقب حلقاتها بسبب تعقد لعبة الأمم فى عصر السباق الذرى . وأثر الثورة العلمية والتقنية المستمرة على طبيعة ونطاق حقوق الإنسان . وهذه كلها فى حقيقة الأمر أوهام أوربية تنشرها أجهزة الإعلام ولا تؤثر فى أصالة الفكر الإسلامى أو فى طبيعته . ثم يلخص الباحث طرق تجديده للفكر الإسلامى فى خمس قضايا رئيسية يعتمد فى البرهنة عليها منهج النص والشواهد التاريخية أكثر من اعتماده على العقل والبرهان ، والبعض منها صحيح والبعض الآخر خاطئ وهى :

١ ـ السياسة الشرعية جزء من شريعة الإسلام وإقامة الحكم الصالح جزء من رسالته وذلك صحيح .

٢ ـ لم يفرض الإسلام نظاما سياسيا مفصلا . والخلافة ليست نظاما محدد المعالم وذلك غير صحيح ، نظرا لوجود الشريعة الإسلامية واستنباط الفقهاء وأصل الاجتهاد وقد ظل نظام الخلافة نظام الحكم الإسلامى على مدى أكثر من ألف عام . ويدل ذلك إما على عجز الفقهاء المحدثين عن استنباط القوانين والوعى بمشاكل العصر ، وإما أن تكون كلمة حق يراد بها باطل للسماح بالاستعارة من النظم السياسية الغربية ، ماركسية أو رأسمالية .

٣ ـ الحكم الإسلامى نظام مدنى . وسلطة الحاكم المسلم مرجعها إلى الشعب . والحقيقة أن الحكم للقانون . وأن التفرقة بين المدنى والدينى تفرقة غربية . وأن الشعب مصدر السلطات من خلال البيعة وليس من خلال الشريعة الوضعية .

٤ ـ جوهر الديموقراطية المعروفة مقبول فى الإسلام . ولكن سلطة الأغلبية ليست مطلقة نظرا لوجود القانون العام الموضوعى لحماية الأقليات . وأهل الشورى ليسوا أهل الحل والعقد أو أهل الاجتهاد بل أهل الاختصاص .

٥ ـ عالمية الدعوة لا توجب وحدة الدولة وهذا صحيح على مستوى السلطة التنفيذية . أما السلطتان التشريعية والقضائية فواحدة مع أخذ تباين المكان والزمان فى الاعتبار عند المشرع والقاضى .

ويثير بحث آخر موضوع الإسلام والعروبة مبينا تمايزهما وتكاملهما والخلاف بين إسلامية الجماهير وعروبة الطلائع(٢١) . لقد أدى كلاهما ، الإسلام والعروبة . نفس الوظيفة فى تحدى الاستعمار الغربى ولو أن القومية العربية كانت متأخرة فى الظهور . وقد سبق بها المشرق العربى نظرا لظروفه ومعاناته من التخلف والاضطهاد إبان الحكم العثمانى على عكس المغرب العربى الذى ظل ولاؤه للإسلام قائما فى وحدة عضوية بين الإسلام والعروبة . وقد كان الكفاح ضد معاهدة سايكس بيكو فى المشرق بين الحربين أحد العوامل الرئيسية فى تفجير القومية العربية . تلك المعاهدة التى عملت على تجزئة العالم العربى إلى دويلات وطوائف . ثم ظهر المد القومى الثانى بعد قيام اسرائيل وبروز الناصرية وثورة المغرب العربى فى مواجهة الاستعمار الأوربى . وفى هذه المواجهة فرض الإسلام نفسه كجزء من حركة التحرر العربى . وظهرت العروبة والإسلام كدوائر منفتحة بعضها على بعض . كما ظهرت الاتجاهات المعادية لحركة التحرر العربى ، تتمسح بالإسلام أو المعادية للإسلام تتمسح بحركة التحرر العربى . وقد خلقت هذه القوى المعادية لدى المثقفين عقدة ذنب إسلامية داخل الفكر القومى ، وعقدة ذنب عربية داخل الفكر الإسلامى ، وقامت بزرع سوء تفاهم بين عروبة الطلائع وإسلام الجماهير . وبينما كان إسلام الجماهير

يعنى تشبثا بحركة التحرر العربى فإن النخبة ظلت متهيبة من موقف الاعتراف بالهوة العميقة بين العروبة والإسلام. فالجماهير لم تصبح عربية بعد ولكنها مسلمة. والنخبة لم تقو عروبتها إلى حد اتحادها مع إسلامية الجماهير. وتتمثل المؤامرة الاستعمارية فى إيهام الطلائع بأن إسلامية الجماهير هى نوعيا غير عروبة الطلائع. وإيهام الجماهير بأن عروبة الطلائع هى نوعيا غير إسلامية الجماهير. كما يوحى الاستعمار بأن الإسلام هو علة التخلف الذى قضت عليه الثورتان الكمالية فى تركيا والبورقيبية فى تونس. كما يوحى الاستشراق بضرورة تقديس الماضى الذى يتمثله الأغنياء ويجدون فيه مبررا لشرعيتهم. ويقع فى الإيهام الأول المصلحون والثوريون. وتقع فى الإيهام الثانى النظم الحاكمة. وما من أحد فى وقتنا هذا فى أى بلد من البلدان إلا ويشعر أمام الإسلام أنه إزاء قيمة مضطهدة وبالتالى قوة ثورية. وهذا ما يجعله التوأم التاريخى لحركة التحرر العربى.

وقد أحيطت هذه البحوث العربية الأساسية بمجموعة أخرى من البحوث المقارنة المساعدة من باحثين مسلمين وغربيين، لإعطاء نماذج تاريخية لمحاولات الإبداع فى باقى أرجاء العالم الإسلامى وفى الغرب. فقد استطاعت بعض البحوث من باحثين مسلمين وضع البحوث العربية فى دائرتها الطبيعية. وتدور معظمها فى المحور الرابع. وكان أقوى البحوث من هذا النوع الخطاب الافتتاحى عن أوضاع العلماء المسلمين فى المجتمعات الإسلامية قديما وحديثا وكيف رعت الدولة العلم وقدرت العلماء. ولم تمارس أى اضطهاد عقائدى أو مذهبى أو فكرى ضدهم على عكس النظم الحالية التى تضحى بالعلم والعلماء بسبب الخلاف الفكرى بينها وبينهم حتى شاعت الهجرة. وعظم استنزاف العقول. فلا علم بلا حرية. ولا علم بلا استثمار[22]. وذكر باحث آخر أن العرب لا يمثلون إلا سدس المسلمين. وأن القضايا الرئيسية فى موضوع الإبداع ليست عربية بقدر ما هى إسلامية. وأن الإبداع الذاتى الإسلامى أكثر شمولا وأوسع نطاقا من الإبداع الذاتى العربى. ومن ذلك أثر مفهوم المساواة الإسلامية على نظام الطبقات الطائفية فى الهند وكيف استطاع الإسلام هز المجتمع الهندوكى من جذوره.[23]

وقد حاولت عدة بحوث أخرى. من باحثين غربيين. إعطاء تجارب شعوبهم الخاصة فى فرنسا وألمانيا وإيطاليا وأمريكا اللاتينية. لإعطاء الفرصة للمقارنة بين الإبداع الذاتى العربى. والإبداع الذاتى الغربى[24]. وركز أحد الباحثين على أهمية الخصوصية فى عمليات الإبداع القومى. وأعطى آخرون نماذج من عمليات الإبداع فى الغرب. كان أهمها نموذج أمريكا اللاتينية. التى يتشابه موقفها الحضارى مع الموقف العربى. والتى استطاعت إقامة علوم اجتماعية وطنية. تأخذ الحياة القومية مادة للعلم فى مقابل العلوم الاجتماعية الغربية[25]. وقد تضافرت جهود جميع المشاركين لإبراز هذه القضية القومية التى حملت لواءها مجموعة من طليعة المثقفين العرب والمسلمين[26].

• هوامش

(١) عقدت هذه الندوة بالكويت من ٨ ـ ١٢ مارس ١٩٨١ عن «الإبداع الفكرى الذاتى فى العالم العربى» التى نظمتها جامعة الأمم المتحدة بالاشتراك مع جامعة الكويت. وهى الندوة الثالثة فى مشروع «الإبداع الفكرى الذاتى» المتفرع من «مشروع البدائل الاجتماعية والثقافية للتنمية فى عالم متغير» الذى يديره د. أنور عبدالملك والذى أصبح هذا المشروع بفضله أهم مشاريع جامعة الأمم المتحدة. وقد كانت الندوة الأولى، الندوة الآسيوية فى جامعة كيوتو باليابان فى نوفمبر ١٩٧٨. والثانية بجامعة المكسيك الوطنية فى المكسيك فى أبريل ١٩٧٩. وستلى ذلك ثلاث ندوات أخرى لمناطق المحيط الهادى وأفريقيا وأوربا وأمريكا الشمالية.

(٢) د. محى الدين صابر: من نقل المعرفة إلى الإبداع الذاتى.

(٣) د. فؤاد زكريا: العقل العربى والتوجه المستقبلى

(٤) إثر هجوم د. أنور عبدالملك على «الدراسات المستقبلية» فى الغرب وعلى ممثليها فى العالم العربى الذين يقدمون مصالح الشعوب العربية للغرب لقمة سائغة ومستبدلا بها الدراسات «الاستراتيجية» التى تضع الشعوب غير الأوربية فى إطارها التاريخى. دافع د. خير الدين حسيب مدير مركز دراسات الوحدة العربية عن شرعية «الدراسات المستقبلية» فى العالم العربى وعن وطنية القائمين عليها وولائهم لأوطانهم.

(٥) د. محمد غانم الرميحى: نموذج التقدم فى الدول النامية (وضع الدول العربية والنفطية)

(٦) د. أسامة الخولى: عقبات فى طريق الإبداع العربى الذاتى فى مجال التكنولوجيا.

(٧) د. أحمد يوسف الحسن: نماذج الإبداع التكنولوجى فى الحضارة العربية والعوامل التى كانت وراء الإبداع. والحقيقة أن هذا البحث يدخل ضمن المحور الثالث «التراث والنهضة الحضارية» وهو أوسع المحاور إلا أن عرضه تم هنا نظرا لارتباطه بموضوع العلم والتكنولوجيا.

(٨) وقد قام بنشر هذه الكتب الثلاث معهد التراث العلمى العربى بجامعة حلب فى ١٩٧٦/١٩٧٩/١٩٨٠.

(٩) د. محمد عبدالهادى أبو ريدة: بحث حول إمكانيات الإبداع العلمى والفلسفى بفضل المراجعة والتطوير لموضوع البحث والمنهج.

(١٠) ويرجع الفضل فى إبراز أهمية المشروع القومى للإبداع إلى د. حسام عيسى أستاذ الاقتصاد بجامعة عين شمس ومسئول البرامج بجامعة الأمم المتحدة.

(١١) حسن سوشتيس: لمحات عن مساهمة العالم العربى فى علم الاجتماع.

(١٢) د. عبدالله البركات: اللغة العربية والإبداع الفكرى الذاتى.

(١٣) هذه البحوث الثلاث الأخيرة غير مرتبطة بأحد المحاور الأربع ولكن طبقا لموضوعها كانت أكثر ارتباطا بالمحور الثانى.

(١٤) د. حسن حنفى: التراث والنهضة الحضارية.

(١٥) د. عبدالله العروى: قضية التراث والانبعاث الحضارى فى الوطن العربى.

(١٦) د. شاكر مصطفى: المستقبل والهوية الحضارية أو النظرية الثورية للتراث.

(١٧) وقد عاب أحد المشاركين غير المتخصصين على البحث لغته الفنية مما يذكرنا بالواقعة المشهورة. لماذا لا تقول ما يفهم؟ وكان الرد: ولماذا لا تفهم ما يقال.

(١٨) د. عبدالعزيز كامل: الإسلام والإبداع الذاتى.

(١٩) لم نستطع للأسف تحليل بحث الأستاذ مطاع صفدى: مقال فى أصول الإبداع الذاتى بالرغم من أهميته وطابعه النظرى الفلسفى الخالص.

(٢٠) د. أحمد كمال أبو المجد: التجديد والفكر الإسلامى السياسى منهجا وتطبيقا.

(٢١) منح الصلح: دينامية الإسلام والعروبة.

(٢٢) د. عبدالسلام: نهضة العلوم فى البلدان العربية والإسلامية (باكستان).

(٢٣) د. رشيد الدين خان: مفهوم الإسلام للمساواة الإنسانية كمبدأ محورى فى التحول الاجتماعى. جذورها المبنية والانعكاس الثقافى فى مواجهة نظام الطبقات فى الهند (الهند) أنيس الزمان: وجهة نظر حول قضية التحديث العربى (بانجلادش).

(٢٤) هنرى لوفيفر: مشروع فى الإبداعية (فرنسا).

(٢٥) لى تان كوى: حول الإبداعية الحضارية فى الغرب.
فرتز ستيبات: بعض الدروس التاريخية من أجل تعزيز الإبداع (ألمانيا)
جوزيبى موروسينى: حول الأنماط المختلفة لمقاومة الغزو الثقافى الغربى فى وسط وجنوبى شرق آسيا (ايطاليا).
كاربرا داماس: حول الإبداعية الفكرية فى مجتمعات أمريكا اللاتينية (فنزويلا)

(٢٦) ولا ننسى فى هذا المجال التنويه بالجهود المشكورة للأستاذين عادل حسين ومنير شفيق على صدق تدخلاتهما سواء فيما يتعلق بالتبعية والاستقلال أو فيما يتعلق بالنقل والإبداع.

مناقشات

فصول لمن .. ولماذا .. وكيف

□ فؤاد دوّارة

ما كدت أشرع فى إعادة قراءة بعض مقالات الأعداد الثلاثة التى صدرت من «فصول» حتى تبين لى أن معظم ملاحظاتى على المجلة منشورة فعلا على صفحاتها .. وهذا معناه أنها اتخذت لنفسها بحق أسلوبا ديمقراطيا أمينا ، تمثل فى حرصها على نشر كل ما يقال فيها ، مع تحفظ واحد عبر عنه د . عز الدين إسماعيل رئيس تحريرها فى ندوة العدد الثالث بقوله :

«.. لا نجد حرجا فى نشر هذه الآراء ، إلا ما كان من قبيل المدح الخالص» .

وهذه روح إيجابية لابد من الإشادة بها ، وبعد أن كدنا نألف العكس ، حيث لم تكتف بعض مجلاتنا الثقافية بألا تنشر من رسائل قرائها إلا «ما كان من قبيل المدح الخالص ..» ، بل ما كان أيضا من قبيل المدح الخالص فى شخص رئيس تحريرها وعلمه وفضله ، على ما فى ذلك من إشاعة لروح النفاق والمداهنة بين قرائها البسطاء ، مادام ذلك هو الطريق الوحيد لرؤية أسمائهم مطبوعة .

هذا الأسلوب الديمقراطى الأمين الذى وضح فى أعداد «فصول» هو أهم ما ينبغى أن تحرص عليه وتتوسع فيه ، لأنه الضمان الأوحد لتلافى أخطائها ، وتقويم خطواتها ، وقيامها بدورها الحيوى فى حياتنا الأدبية .

° ° ° °

من أبرز مظاهر هذه الروح الديمقراطية ، وإن شئت فسمها الروح العلمية ، ولن نجاوز الحق لأن الأمانة قوام الروحين معا ، والحقيقة هى الهدف الأوحد لكليهما ، ما سجله رئيس تحرير «فصول» فى افتتاحية العدد الثالث .

«ترددت شكوى بعض القراء من فهم أجزاء من مادة العدد السابق . وقد تعززت هذه الشكوى عندما أسرّ إلىّ كاتبنا الكبير نجيب محفوظ من أنه لم يفهم مما نشر فى ذلك العدد شيئا . وقال : «لم أكن أعلم أن النقد قد صار على هذا القدر من الصعوبة» .

وفى ندوة العدد نفسه قال الدكتور عبد المحسن طه بدر :

«.. إن الكثير من مقالات مجلة فصول لم تستطع أن تصل إلىّ . وإذا لم تستطع هذه المجلة أن تصلنى بشكل كامل ، فمن باب أولى أن يؤدى ذلك إلى افتراض أنها لن تصل إلى عدد كبير جدا من النقاد ، ومن باب آخر أتصور أنها لن تصل إلى الكاتب المبدع الذى لا يزعم أنه متخصص بهذه الطريقة ..»

وأيده بدر الديب بقوله :

«أما القول بأن جزءا كبيرا من المقالات الموجودة غير موصل فهذا صحيح ..» .

فإذا كان نجيب محفوظ ، وهو قارئ حصيف واسع الاطلاع قبل أن يكون روائيا عظيما ، لم يفهم شيئا من المجلة ، وإذا كان عبد المحسن طه بدر ، وهو أستاذ جامعى متخصص فى الأدب الحديث ، وله دراساته وإضافاته القيمة ، لم يصله الكثير من مقالاتها ، ويؤيده فى ذلك بدر الديب وهو من أوسع أدبائنا اطلاعا ، وأكثرهم متابعة لتيارات الفكر الأوربى ، فمن باب أولى أنها لن تصل إلى غالبية القراء المثقفين ، ولا أقول عامتهم ..

لمن إذن تصدر المجلة ؟

إن كثيرا من جامعات العالم تصدر مجلات متخصصة ، ولكنها تخاطب فى الوقت نفسه قطاعا عريضا من المثقفين المهتمين بتخصصها ، ومن ثم تحقق انتشارا كبيرا . وأضرب مثلا لذلك بمجلة الدراما ، التى تصدرها مدرسة الفنون بجامعة نيويورك ، ومجلة «كينيون» الأدبية التى تصدرها كلية «كينيون جامبيير» بأوهايو بالولايات المتحدة .. أذكرهما بالذات لأنى قرأت الكثير من أعدادهما ، وندر أن صعب على فهم أى مقال من مقالاتها ..

إن مجلة «فصول» لا يصدرها أحد الأقسام المتخصصة فى جامعاتنا ، بل تصدرها الهيئة العامة للكتاب ، أحد أجهزة المجلس الأعلى للثقافة ، المسئول عن الارتقاء بالمستوى الثقافى العام للمواطنين كافة ، أو أكبر عدد منهم على أقل تقدير ، ولا تقتصر مسئوليته على فئة خاصة من أساتذة الجامعات هم الذين تخاطبهم المجلة بالدرجة الأولى .

والمجلة لا توزع على تلك الفئة القليلة التى تستهدفها عن طريق الاشتراكات مثلا ، وإنما تطرح فى الأسواق مع باعة الصحف .

وهذا كله يؤكد أنها ليست مجلة أكاديمية شديدة التخصص ، ولا ينبغى أن تكون ، وأن من حق القارئ المثقف ـ إن لم نقل العادى ـ أن يشتريها ويقرأها ويجد فيها ما يهمه وما يفهمه ويفيده ويرتقى بثقافته وذوقه .

ولسنا بذلك ندعو إلى هبوط أو إسفاف أو تبسيط يخل بالمادة المطروحة ، أو ندعو إلى الانغلاق والانعزال عما يدور فى مجالات البحث الأدبى فى الخارج ، بل كل ما ندعو إليه أن نضع كل شئ فى مكانه ، فالأبحاث المتعمقة شديدة التخصص ، والتجارب الجديدة التى لم تستقر بعد ، مكانها قاعات الجامعة والمجلات المتخصصة التى تصدرها هيئات التدريس ، وإن كنت أشك فى أنها وصلت إلى هناك فعلا . ولا بأس من التعريف بها ، أو ببعضها فى مجلة نقدية متخصصة تطرح على عامة المثقفين ، ولكن بشرط ألا تحتل هذا الحيز الضخم الذى أحتلته فى «فصول» ، وبأسلوب أيسر وأوضح بكثير مما قدمت به ..

• • •

يقول رئيس تحرير «فصول» فى تعقيبه على شكوى نجيب محفوظ :

«ولسنا ننكر أن الأمر قد صار حقا «على هذا القدر من الصعوبة» ، فالفكر الأدبى قد صار فى زماننا بالغ التعقيد بما طور لنفسه من مناهج ومن مصطلحات ، فضلا عن استيعابه لكثير من الأفكار التى تنتمى إلى فلسفات نظرية واجتماعية وجمالية مختلفة ، ترجع إلى الماضى أو تعيش فى زماننا الراهن . وهى أفكار لم يقدر لها من قبل أن تكون مهضومة فى عقل القارئ بحيث تشكل أساسا مرجعيا كافيا لتفهم ما يطرح عليه من أفكار جديدة . والبديل المطروح علينا الآن هو اللجوء إلى التبسيط ، ولكن هذا البديل يظل محفوفا بكثير من المخاطر كذلك . ولا شك أن هذه اللغة الجديدة ستصبح ـ ككل الأشياء ـ مألوفة مع مضى الزمن . وبذلك نكون قد حققنا النقلة المنشودة . وإن حرصنا فى التخطيط لكل عدد على أن نشفع الدراسات التنظيرية بدراسات تطبيقية ، ربما كان شافعا لبعض الغموض الذى تحمله العبارة أحيانا فى الجانب التنظيرى .

«إننا نواجه مأزق الفكر ومأزق اللغة فى آن واحد ، ولكننا على غير استعداد لتحاشى المغامرة إيثارا للسلامة» .

ولست ممن يؤثرون السلامة ، أو يدعون لإيثارها ، وإلا لما كتبت هذا المقال الذى سيزعج أكثر مما يسر ، ولكنى فى الوقت نفسه لا أقر القيام بمغامرات غير محسوبة النتائج جيدا ، وبخاصة فى مجال عام يتصل بأدبنا وثقافتنا .

وعبارة رئيس التحرير السابقة تفترض عددا من المسلمات أشك فى صحتها ، ولا أملك إزاءها إلا أن أطرح مجموعة من التساؤلات أرجو أن تحظى باهتمامه واهتمام معاونيه ومستشاريه

هذا الفكر الأدبى الأوربى الحديث «البالغ التعقيد» ، هل أصبح مألوفا لدى القارئ الأوربى المثقف ، ودعك من العادى ، أم ما زال حبيس دوائر جامعية محدودة ؟ وإذا كانت الأخيرة فكيف تتصور أنه من الممكن أن يصبح مألوفا لدى قارئنا ، مع الفروق الضخمة المعروفة بين مستوى القارئين ؟

- هل استقر هذا الفكر الحديث فى تراث النقد العالمى أم ما زال فى مراحل البحث والتجريب ؟ وإن كانت الأخيرة فلماذا الحرص على فرضه على أدبنا وتجريبه لقرائنا وهو ما زال عرضة للجدل والإضافة والتعديل ؟

- كلنا نعلم أن الإبداع سابق على النقد ونظرياته ، وأن كل الآراء والنظريات النقدية تكونت نتيجة لدراسة النصوص الأدبية وتحليلها ، فكيف نستورد نحن نظريات جاهزة ونطبقها على أدبنا ، ثم نتباكى بعد ذلك (كما حدث فى ندوة «فصول» الثانية) عن افتقاد نقدنا الحديث لمنهج ونظرية ؟

- هذا الفكر الأوربى الحديث المستمد من أدب غير أدبنا وتراث غير تراثنا وواقع غير واقعنا ، هل يصلح للتطبيق على تراثنا وأدبنا ويستجيب لواقعنا واحتياجاتنا ؟ ..
إننا ـ على سبيل المثال ـ لم نستوعب بعد أوليات الفكر النقدى المستقر ، لدرجة أننا لم نستطع بعد التمييز بين ما هو أدب وما لا صلة له بالأدب ، فنرى عددا من المحسوبين على الحركة النقدية ـ ومنهم للأسف أساتذة جامعيون ـ يشيدون فى مقالات وكتب بمؤلفات لا تربطها بالأدب بمفهومه الحق أو هى صلة ، فكيف نتصور أن بإمكاننا استيعاب هذه المناهج «بالغة التعقيد» التى لم تستقر قيمها بعد ؟

- هل هذه المناهج النقدية الحديثة نظريات علمية «ثابتة» يلغى أحدثها السابق عليه وينسخه ؟ ، ويستطيع أى باحث تطبيقها والإفادة منها فيصل إلى نفس النتائج التى انتهى إليها زميله ، بصرف النظر عن موقفه منها ومدى فهمه لها ؟ !

- وهل يجوز لناقد أن يكون «بنيويا» فى عدد ، و«سيميولوجيا» فى الآخر ، وهكذا فى انتظار أحدث «الموضات» ؟ . وإلى متى سنظل كالببغاوات نردد ـ دون فهم فى الأغلب ـ كل ما تشدو به طيور الغرب ؟

- وما دمنا أكاديميين حتى النخاع ، ألا ينبغى أن نحرص على أن يبدو فى كل بحث جهد كاتبه وموقفه من المادة التى يعرضها ؟ فإذا تعذر ذلك ـ كما فى غالبية مقالات العددين الأخيرين ـ ألا يكون من الأفضل والأقرب للأمانة العلمية الاكتفاء بتلخيص الكتب الهامة ، أو ترجمة المقالات والفصول الأساسية فى كل اتجاه ، مع إضافة الشروح والتعريفات الضرورية ؟ (تحقق ذلك فى عدد من مقالات العدد الثالث) .

- ماذا لو ترجم العددان الأخيران كاملين إلى إحدى اللغات الحية ، أو اطلع عليهما أحد المستشرقين الأوربيين ؟ .. ألن يقال إن بضاعتهم قد ردت إليهم ، وإننا لم نحسن حتى هضم هذه البضاعة فضلا عن بذل الجهد للملاءمة بينها وبين بيئتنا وواقعنا الثقافي ؟

- هل حقا العيب في القارئين وحدهم ـ كما تفترض كلمة رئيس التحرير ـ أم أنه في الكاتبين الذين لم تحسن غالبيتهم تمثل هذا الفكر «بالغ التعقيد» ومن ثم لم يحسنوا ترجمته وعرضه بعربية مفهومة ؟ .. وقد يكون من المفيد هنا المقارنة بين وضوح مقال د . شكرى عياد عن «البنيوية» ، بالمقارنة بمعظم المقالات النظرية والتطبيقية عن الاتجاه نفسه .

- وأخيرا ، هل من الصواب أن تتحول عملية النقد الأدبي من تذوق وإبداع فني يحاول أن يكشف عن أسرار الجمال في العمل المنقود ، ويحدد مكانه في التراث العربي والإنساني ، وينقب في الوقت نفسه عن جذوره التاريخية والنفسية والسياسية .. مستعينا بكل ما يمكن أن يفيده من نتائج العلوم الإنسانية ومناهجها .. لتصبح ـ بتطبيق هذه المناهج الحديثة وبدعوى العلمية ـ عملية آلية خالصة ، تجرد العمل المنقود من ماء الحياة ، وتحوله إلى جداول ورسوم بيانية ، تزيده غموضا وإلغازا ، وتنفّر القارئ منه .. فإذا بالعمل الأدبي جثة هامدة لا صلة لها بفن ولا بحياة .. كما حدث لغالبية الأعمال التي طبقت عليها تلك المناهج في «فصول» ؟

* * *

لقد كان صدور «فصول» تحقيقا لأمل قديم طالما ألح علينا ، واستجابة لحاجة حيوية تفرضها ظروف حياتنا الأدبية المتردية .. خاصة بعد أن خفت صوت النقد الجاد ، وارتفعت بدلا منه أصوات عديدة هازلة .. تتوسل بالنقد الأدبي لتحقيق أهداف مادية ومعنوية لا صلة لها بالأدب ورسالته .. فاختلط الحابل بالنابل ، وأصبح أشهر أدبائنا ، وأعلاهم صوتا ، وأكثرهم تحدثا باسم الحركة الأدبية هم ألصقهم بمحررى أبواب الأخبار القصيرة والطرائف المثيرة .

حلمت «بفصول» أجيال عديدة قبلنا ، لعل أبرزهم شيخنا محمد مندور ، فقد أملى على قبيل وفاته :

«.. لقد تحملت الكثير من الإهانات الماسة بكرامتي لكي لا أتخلى عن المنبر الصحفي اليومي ، وأظل أؤدي واجبي في الميدان الذي كرست له حياتي .. وقدمت اقتراحا للمجلس الأعلى للفنون والآداب بإنشاء مجلة للنقد ، أناقش فيها القضايا الكبرى للأدب والفن التي لم تتبلور في حياتنا الأدبية ، وكتبت مذكرة طويلة بهذا الاقتراح ، ولكن أحدا لم يستجب رغم مرور الشهور ، ورغم النشاط الكبير في مجال النشر» .

(«عشرة أدباء يتحدثون» كتاب الهلال ، يوليو ١٩٦٥ ، ص ٢١٩) .

ولست بحاجة إلى تعداد المسئوليات الضخام الملقاة على «فصول» ، فقد قام بهذه المهمة على خير وجه نخبة من الأساتذة والنقاد الأجلاء في ندوات «فصول» الثلاث ضمن حديثهم عن «موقفنا من التراث» ، «ومناهج النقد الأدبي» . فأشاروا إلى حاجتنا إلى استصفاء التراث العربي القديم ، والتمييز بين غثه وسمينه ، والبحث في مناهج النقد العربي القديمة متابعة للبذرة التي وضعها «مندور» ومراجعة ما حققه النقاد المعاصرون ، وهل نجحوا في تكوين مدارس نقدية أصيلة ، أم اكتفوا بمجرد النقل والاقتباس ، وإذا كانوا لم ينجحوا فما الذي عوقهم ، وكيف تستطيع الأجيال التالية تعويض ما فاتهم ؟ .. وترجمة مصادر النقد الأساسية في الآداب الأوربية ، والتواصل مع كل الثقافات بما فيها الآسيوية والأفريقية ، وتصحيح المفاهيم النقدية الزائفة ، وتكوين ذوق نقدي متبصر لدى القارئ ، والتصدي لما تقوم به أجهزة الإعلام من إفساد لأذواق الجماهير وهبوط بثقافتها .. إلى غير ذلك من المهام الكفيلة بتطوير أدبنا وإرساء النقد العربي الحديث على أسس منهجية أمينة .

وأضيف إلى ذلك اقتراحا بالقيام بأبحاث أدبية ميدانية بين طلاب الجامعات ، ومختلف فئات القراء للتعرف على استجاباتهم الواقعية للأعمال الأدبية البارزة وآرائهم حولها ، وليكن البحث الأول حول «فصول» نفسها ومدى إقبالهم عليها واستفادتهم منها ومؤاخذاتهم عليها .. فمثل هذه الأبحاث الميدانية هي الأسلوب العلمي الوحيد للتعرف على طبيعة التأثيرات التي يحدثها إنتاجنا الأدبي في القراء ، وهم المستهدفون به أولا وأخيرا ، ومن ثم نحصل على مؤشرات واقعية قد تصلح أساسا لتصحيح مسارنا الأدبي إبداعا ونقدا .

غير أن شيئا من هذه الأهداف لا يمكن أن يتحقق ما لم تحرص «فصول» على الوصول إلى أكبر عدد ممكن من القراء .. وقد يساعد على تحقيق ذلك أن تصدر شهرية ، وفي حجم أصغر ، وبسعر أقل .. لتزداد ارتباطا بالقارئ ، وليضطر كتابها إلى الإيجاز فيما لا يحتمل الإفاضة ، وليسهل على القارئ تقبل الجرعة الثقافية التي تقدمها له .

إن الفرصة المتاحة لفصول والإمكانات الكبيرة الموضوعة لها لم تتح من قبل . «ففصول» ـ فيما نعلم ـ هي أول مجلة متخصصة في النقد الأدبي تعرفها العربية ، وهي من هذه الناحية إنجاز ثقافي ضخم ، يسجل بالتقدير .. في وقت ندرت فيه الإنجازات الثقافية الضخمة .. ولذلك ينبغي على القائمين على «فصول» أن يعضوا عليها بالنواجذ ، ويعلموا أن أحدا لن يحميها ويضمن استمرارها سوى قاعدة قارئة عريضة . ويجب أيضا أن نحرص عليها جميعا ، ونلتف حولها ، ونقوم خطأها ، ونساندها بكل سبيل .. فإذا بدا في هذا المقال شئ من القسوة ، فما ذلك إلا مظهر من مظاهر الحرص عليها ، والرغبة الصادقة في أن تنهض بمسئولياتها كاملة في حقل كاد ينعدم فيه الإحساس بالمسئولية .

هذه المجلة ونقدها الأدبى

☐ أحمد محمد عطية

فى واقع ثقافى متدهور ، تهوى فيه الثقافة المصرية على منحدر الإعلام والانفتاح وسيطرة ثقافة التسلية المرئية وقيم المال وتبادل المنافع ، ومناخ ثقافى تسوده الردة والشللية ويفتقد الفكر النقدى والعقلانى وتفر منه الأقلام المصرية الرصينة بعيدا عن قارئها الأول إلى الدوريات والمطبوعات العربية والقراء العرب ، تاركة المجال للمتسلقين والمنتفعين ولمطبوعات تلتهمها فئران المخازن ، بحيث بدا المشهد الراهن للواقع الثقافى وكأن مصر عقيمة من الكتاب والنقاد والمبدعين ، فى حين تتوزع الكتابات النقدية والإبداعية فى كل المطبوعات العربية الرصينة والناجحة . فى هذا الواقع الثقافى الكئيب ، جاء خبر إصدار مجلة «فصول» النقدية لينعش الآمال فى مجلة ثقافية جديدة تتجاوز كل المعوقات وعوامل الانحدار والضمور والاضمحلال الثقافية الراهنة .

لذا فرحت كناقد بصدور مجلة للنقد الأدبى ، حلم النقاد والكتاب ، رغم إنى لم أكن قد دعيت للكتابة لها ولم أسع إليها ولم أدخل فى جماعات أو شلل تحيط بها ، وبالرغم من كل ما قيل.وكتب عن عودة الشللية ، فى مقال حديث تحدث فيه كاتبه عن جماعته وشلته الأدبية من بعض المسئولين عن المجلة ، أو فى الأسماء المرشحة للكتابة والتحرير فى المجلة وصلة غالبيتها بجماعة أدبية معينة ، كذلك لم أجد مبررا لاتهام المجلة مسبقا بأنها تستهدف قتل النقد باسم النقد أو ترسيخ مفهوم محدد للنقد واستبعاد ما عداه ، وكلها أقوال كتبت ونشرت وترددت فى الأوساط الثقافية . وقلت فلننتظر صدور المجلة ، فقد سررت حقا باقتراب صدورها وبأخبار الإنفاق عليها والإعداد لها . فأخيرا أصبحنا نترقب صدور مجلة ثقافية جديدة لا تبخل عليها الدولة بمال ، بعد أن اختنقنا واكتأبنا بأخبار إغلاق المجلات الثقافية الرصينة الواحدة تلو الأخرى ، بحجة الربح والخسارة والتوزيع ، واستبدالها بمجلات لا تربح ولا توزع ولا تحقق أية خدمة ثقافية ، بل تصدر لصالح أفراد وشلل .

واستبشرت خيرا بأخبار مجلة «فصول» ، وقلت أخيرا ستحل عقدة الحركة النقدية المصرية ، وستنتهى غربتها وتمزقها وتشتتها على صفحات الدوريات العربية ، التى لا تصل غالبيتها إلى القارىء المصرى ، وستظهر كتاباتها النقدية لتغطى الأعمال الإبداعية فتتخلق منها حركة أدبية فوارة بالنقد والإبداع والحوار والمناقشة ، ولتسكت الاتهامات الجائرة الموجهة إلى النقد والنقاد تحملهم مسئولية ضمور النقد واضمحلال الحياة الأدبية ، فى حين لا يتحدث أحد ولا يفكر : أين يكتب النقاد نقدهم ، ولا توجد مساحة متاحة لمقال نقدى كامل فى كل الأوراق المحبرة بالمطابع والتى تحمل أسماء صفحات الأدب ومجلاته .

وهكذا ترقبت صدور مجلة «فصول» بشوق وسرور يعادلان ما انعقد عليها من آمال وطموحات . وجاءت المجلة محطمة لكل الآمال والطموحات ، فتناقضت أقوالها مع أفعالها ، وتجاهلت الواقع الأدبى بكل ما يمور به من نقد وإبداع ، وبدت كأنها تصدر فى عصر غير عصرنا وبلد غير بلدنا ، وتعالت على الجميع ، ولم تعن بجمهور الأدب ونقاده ومبدعيه ، ففقدت القدرة على توصيل فكرها ومفاهيمها ، وتبدد كل هذا الإنفاق والبذخ فى أوراق ضخمة لا تقول شيئا .

وأخيرا ، بعد صدور ثلاثة أعداد تكاملت خلالها تجربة المجلة واتضحت صورتها ومخططاتها ومناهجها ومشروعاتها ، أصبح من الممكن تكوين رأى فى المجلة ، وقد قلت رأيى كاملا وصريحا للقائمين على أمر المجلة ، وأشهد لهم بسعة الصدر والعقل ، فطلبوه كتابة لنشره دون حساسية أو تحفظ . وهأنذا أستجيب وألخص رأيى فى السطور التالية ، لعله ينمى الحوار ويدفع بدماء جديدة وفكر جديد إلى المجلة التى طالما انتظرناها وترقبناها وفرحنا بصدورها ، لتنقذ الحركة الأدبية وتجمع الحركة النقدية ، ولكن جاءت فجيعتنا فى المجلة كبيرة بحجم الآمال الكبار المعقودة عليها .

إن مجلة للنقد الأدبى تصدر فى هذا الفراغ الأدبى والنقدى يجب أن تتابع كل الأعمال الإبداعية الصادرة حديثا مهما يكن مستواها ، وأن تغطى بالدراسة النقدية التطبيقية الأعمال السابقة ، وأن تستكتب النقاد والكتاب والمهتمين بالنقد ، وأن تمثل الحركة النقدية وتغطى الحركة الإبداعية بكل ما لديها من إمكانيات لم تتوفر من قبل لمجلة أدبية مصرية . ولكن مجلة «فصول» لم تفعل شيئا من هذا ، فيحق لنا أن نتساءل من أين تصدر هذه المجلة ، وأين كتاب مصر ونقادها وحركتها الإبداعية ؟! كيف يكتب نقاد مصر وكتابها ومبدعوها فى كل مكان سوى بلادهم ، التى تنفرد الشلل بصفحاتها الأدبية . أين شعراء مصر وروائيو مصر وقصاصو مصر الذين تغطى أعمالهم كل مطبوعات الوطن العربى ، فى حين تمر سنة على مجلة بهذا الحجم بدون أن تقدم شيئا للقارىء أو للناقد أو للمبدع أو للحركة الأدبية ، سوى بعض الأبحاث الجافة التى لم يقرأها أحد ولم يفهمها أحد وبالتالى لم تصل لأحد ؟! فإن خلو المجلة من النقد التطبيق تقريبا وتخلفها عن متابعة الإبداع الأدبى واقتصارها على الأبحاث الأكاديمية غير المهضومة وغير المفهومة ، والتى يبدو أنها كتبت لأهداف أكاديمية روتينية أو بيروقراطية لا يعنيها من قريب أو بعيد المهمة الأصيلة للنقد الأدبى فى توصيل الفكر الأدبى والإبداع الأدبى إلى القارىء والكاتب ، والأسهام فى تغيير الفكر والأدب والمجتمع نحو الأفضل .

ونتج كل هذا عن صدور المجلة من منطلق يضع نفسه فوق النقد والنقاد ، ويبغى تحويل النقد الأدبى إلى عملية مصطلحية وتجريدية وشكلية وعزل النقد الأدبى عن جمهوره ونفى الصلة بين الأدب والسياسة والأدب والمجتمع ، وإنكار دور النقد فى التوصيل بين الأديب والقارىء ، متجاهلة النقد الأدبى كعمل فكرى واجتماعى متصل بالمجتمع والإنسان والعلوم الإنسانية ، وأنه لا يمكن عزل الأدب عن المجتمع والحياة الواقعية . وأن الناقد الأدبى فى طليعة المعبرين عن حر[illegible] والمجتمع وأنه يؤدى دورا طليعيا فكريا وسياسيا واجتماعيا من خلال عمله النقدى ، لذا فإن له أن يجسد أفكاره من خلال تناوله للأعمال الأدبية الإبداعية . وأن النقد الأدبى يتناول من داخل العمل الأدبى وخارجه ، من حيث الشكل والمضمون ، وأنه لا يمكن قبول العمل الأدبى أو النقد الأدبى بدون موضوع وبدون قضية وبدون فكر ، فى مجتمع تصطرع فيه المشكلات الحادة فى الضمير الوطنى والقومى .

تجاهلت المجلة كل هذا واستغرقت فى لغة المعاجم والنقل من المراجع والمصادر الأجنبية دون استيعاب ودون ترجمة جيدة للمصطلحات . وأصرت على التعالى على جمهور المجلة مما أفقدها كل دور فكرى وأدبى . فلا يكتب النقد الأدبى للحذلقة والشقشقة ، ولكن يكتب ضمن رسالة عامة يؤديها الناقد والكاتب والأديب لتغيير المجتمع وتقدم الحياة وتحقيق حرية الإنسان وتجاوز معوقات تقدمه وإنسانيته . ومن هنا فإنه لا يصح أن يتقولب النقد الأدبى فى قوالب شكلية وعبارات مصطلحية غامضة تحيل الأدب والنقد إلى المعملية والمختبرية والأكاديمية المنغلقة على أبحاثها ودرجاتها . وتعزله عن جماهيره وتعوق أداء دوره الطليعى كأداة من أدوات التغيير الاجتماعى ، وليس كعمل هندسى شكلى ميكانيكى أو كلعبة حرفية تجريدية .

وقد انعكست هذه النظرة فى أغلب أبحاث ودراسات المجلة . فاتهم د . جابر عصفور مثلا . فى دراسته بالعدد الثالث ، نقاد نجيب محفوظ الاجتماعيين والسياسيين بالإسقاط السياسى وأخرج كتاباتهم النقدية من دائرة النقد الأدبى . مع أن للناقد . حسب اهتماماته . أن يرى فى العمل الأدبى ما ينشده ويركز عليه فكريا أو أدبيا . وأن يعامله كوثيقة اجتماعية أو فكرية أو سياسية . ولا يعتبر عمله هذا مجرد إسقاط سياسى . لأنه لا يسقط رؤيته على العمل الأدبى بل يستخرج منه رؤية الأديب السياسية أو الاجتماعية أو التاريخية ... ولا أتصور أنه يمكن فى عصرنا هذا . حيث تلطمنا الأحداث السياسية من كل جانب ، أنه يمكن فصل الصلة الوثيقة بين الأدب والسياسة . أو إنكار دور الأدب كأداة من أدوات التغيير السياسى والاجتماعى . لأن هذا الطريق يقصد به عزل الأدب عن دوره فى إنارة وعى الجماهير بحقيقة أوضاعها السياسية والاجتماعية . ولأن محاولة عزل الأدب عن التأثير السياسى والاجتماعى لن تؤدى إلا إلى ضياع الأدب وفقده لجماهيره وانغلاقه على تجارب شكلية أو زخارف بدون جمهور أو فعالية . ولأنه لا يمكن فهم الأدب ودراسته بمعزل عن ظروف إبداعه السياسية والاجتماعية ، ولا يمكن عزله عن العلوم الإنسانية فى السياسة والاجتماع والتاريخ والفلسفة وغيرها . فعن هذا الطريق يستطيع الناقد . من خلال عمله النقدى . أن يعبر عن الروح الوطنية والقومية وأن يعيد خلق العمل الأدبى واكتشافه وتفسيره . ربما بشكل أكثر وضوحا وتحديدا من المبدع ذاته . ولكن صدور المجلة من مفهوم متعال للثقافة والنقد يجعلها للخاصة ولا يبالى بالعامة من جماهير قراء الأدب . زاد من عزلتها وأعادنا إلى دعاوى الأبراج العاجية والثقافة الرفيعة وثقافة الخاصة . لهذا فشلت المجلة فى توصيل فكرها ذاته ولم تسهم فى خدمة النقد أو الأدب أو القارىء الأدبى .

وليس أدل على فشل المجلة فى توصيل فكرها من شهادة اثنين من كبار الكتاب والنقاد . هما نجيب محفوظ ود . عبد المحسن بدر ، جاءت على صفحات المجلة ذاتها . ومن هبوط مستوى بعض كتاباتها بشهادة بعض الجماعات الأدبية الاقليمية وتعهد المجلة بتوصية كتابها بالعناية بمستوى كتاباتهم وتعميقها ؟!

فقد اعترفت المجلة . فى افتتاحية العدد الثالث . بأن كاتبا كبيرا كنجيب محفوظ ، وهو أيضا من مستشارى التحرير ، قال صراحة بأنه «لم يفهم شيئا مما نشر» فى عدد النقد الأدبى . وهى شهادة ضد المجلة . لأنها إذا كانت لم تستطع الوصول إلى عقل كاتب كبير ومفكر كبير ومثقف كبير كنجيب محفوظ . فما حالها ووضعها لدى القارىء الأدبى العام ؟! وبدلا من أن تنتبه المجلة إلى فشلها النابع من خطتها ومفاهيمها للثقافة والنقد . ظلت على إصرارها بالمضى فى طريقها الغامض المنغلق المتعالى المسدود ، مبررة تعاليها بأن هذه لغة جديدة صعبة ستصبح مألوفة مع مضى الزمن ؟! وعزت الفشل إلى الصعوبة الناجمة من حداثة المناهج والمصطلحات ودخول فلسفات نظرية واجتماعية جديدة إلى النقد الأدبى . وتجاهلت كتب النقد الأدبى الغربية المقروءة بيسر محققة المتعة والفائدة دون صعوبة أو غموض . وصممت المجلة على أن هذا الغموض وهذه الصعوبة يحققان «النقلة المنشودة» التى استهدفتها المجلة ؟! الا أن المجلة لم تستطع كتمان أزمتها بسبب غموضها وفشلها فأقرت بأن ما تواجهه من أزمة تشكل مأزقين ، أحدهما فى الفكر والآخر فى اللغة . ومع ذلك كله صممت المجلة على الاستمرار فى المغامرة ؟! والمغامرة هنا بالقارىء الذى لم تضعه المجلة فى اعتبارها . والمغامرة أيضا بهذا الحجم الهائل والتكلفة الضخمة والأموال الضائعة المرصودة من الدولة . فالمغامرة ليست من أجل قارىء مثقف لا تصله المجلة وكاتب لا يفهم منها شيئا . ولكن المغامرة فى سبيل تطبيق خطة عنيدة تصمم عليها المجلة بتعال غريب ؟!

وبالإضافة إلى شهادة الكاتب الكبير نجيب محفوظ . تضمنت ندوة العدد الثالث شهادة أستاذ وناقد كبير مسئول . هو الدكتور عبد المحسن طه بدر . الذى قرر بصراحة أن المجلة فشلت فى تقييم الواقع الأدبى العربى المعاصر . وأنها لم تحقق أى توصيل أو تواصل بسبب ارتدادها إلى تراث الثقافة العربية وانتقالها إلى اتجاهات النقد الأدبى فى أمريكا . وأيضا بسبب غموضها الناتج من عدم تمثل الناقد لما يقول وفقده القدرة على التوصيل .

وإنى أتفق مع كل من نجيب محفوظ ود . عبد المحسن بدر فى كل آرائهما . وأضيف بأن الرغبة فى التوصيل لا يبدو أنها واردة لدى المجلة بسبب خطتها ونقدها الأدبى . وإصرارها على الأبحاث النظرية . مما أدى إلى انعزالها عن الواقع الأدبى واكتفائها ببعض المراجعات الهامشية العشوائية التى لم يرض مستواها مجموعة من أدباء الأقاليم . واضطرت المجلة للاعتراف . فى افتتاحية العدد الثالث . بصحة ملاحظاتها وطالبت كتابها المتقين «بمزيد من الحرص وبذل الجهد والتدقيق» .

ويمكن للمجلة أن تدافع عن موقفها بأقوالها الواردة فى بيان صدورها الأول . وما جاء به من أفكار لم تتحقق . فجاءت الأفعال مخالفة للأقوال . فقد بشرت المجلة . فى بيانها الأول . بحركة جديدة ووعى جديد . وتحدثت عن تغيير الواقع الثقافى ورفض المسلمات وضرورة إعادة النظر . وعن تأصيل الثقافة العربية دون تقديس للتراث أو تبعية للثقافة الغربية . وعن بناء المثقف العربى . وعن التوازن بين النقد النظرى والتطبيق . وعن ملاحقة الواقع الأدبى حتى يتحسس القارىء نبض هذا الواقع . كما تحدثت أيضا عن تجاوز العشوائية فى حقل الثقافة العربية ، وجاءت أعداد المجلة منافية لكل ما قالته وما وعدت به .

فقصد عددها الأول . عن «مشكلات التراث» . إلى تأصيل الفكر النقدى ببحث التراث النقدى . ولكنه لم يلتزم بالنقد بل تخطاه إلى بحث التراث العربى بشكل عام مما لا صلة له بالنقد الأدبى . فطالعنا الأبحاث عن التراث الدينى والنحوى والعلمى والفلسفى والسياسى والصوفى . بينما تقلصت الأبحاث عن التراث النقدى المفترض أن تخصص له المجلة عددها . فجاء العدد الأول بعيدا عن موضوعه ومتناقضا مع تخصص المجلة كمجلة للنقد الأدبى . كذلك لم يف العدد بما وعدت به المجلة فى بيان صدورها . المنشور به . من ملاحقة الواقع الأدبى ونقل نبضه إلى القارىء . ولم يحقق التوازن المنشود بين الجانبين النظرى والتطبيق . فتغلب الجانب النظرى على الجانب التطبيق . وحتى فى متابعات الواقع الأدبى لم ينل منها الأدب الإبداعى سوى دراسة واحدة عن شاعر واحد هو أمل دنقل . ثم استغرقت المتابعات فى عروض ومراجعات لكتب نظرية عن التراث .

ولعل من العجيب حقا أن تعتذر المجلة عن تخلفها عن متابعة الواقع بعدم اتساعها (!) لمتابعة فنون الإبداع الأدبي الأخرى وحصادها الوفير في القصة والرواية وأيضا بسبب ضيق الوقت (!) فكيف تتعلل مجلة بهذا الحجم الهائل بعدم كفاية صفحاتها ؟! ومالذى يفرض على مجلة مثل هذه المادة المتضخمة البعيدة عن موضوعها الأصلي . طالما تحدثت عن خطة صارمة تستغرق خمسة أعداد . أى أكثر من عام . وزعمت بتجاوزها للعشوائية في حقل الثقافة ؟! ولماذا ضيق الوقت . وقد ظلت هيئة تحريرها تعمل مدة طويلة في إعداد عددها الأول ؟! ومن الذى استعجلها وفرض عليها الوقت أو الموضوعات . في حين أنها أصرت على الإعلان على صفحاتها عن عدم نشر أية أبحاث أو دراسات أو مراجعات إلا بالاتفاق مسبقا معها . أى أنها فرضت خطة ثقافية صارمة تغطى أعدادها القادمة لمدة تزيد عن عام وحددت موضوعاتها وألزمت بها كتابها مما جعل الكثيرين يجفلون من هذه الوصاية وفرض الموضوعات .

وهكذا نبع التناقض بين الأقوال . في بيان صدور المجلة ، والأعمال . في صفحاتها . من خطتها العشوائية ومن تفضيلها الاتصال بكتاب معينين واستبعادها لآخرين . على خلاف ما جاء ببيانها الأول . مع أن الكتاب والنقاد في مصر قلة معروفة . ويجرى الاتصال بهم بسهولة سواء من أقطار الوطن العربي أو من خارج الوطن العربي .

ويبدو أن المجلة شعرت بتناقضها مع نفسها . وبعدها عن تحقيق ما جاء ببيان صدورها . فوعدت بتقديم إنجازات حقيقية في مجالات النقد ونظرية الأدب ؟! ولكنها لم تحقق أية إنجازات . وظل نقد هذه المجلة متخلفا عن متابعة الواقع الأدبي . بالرغم من الإسهامات المحدودة لبعض الزملاء في تغطية ومراجعة بعض الأعمال الإبداعية القليلة . لأنها ظلت تتجاهل أهمية النقد التطبيق وواصلت الفصل بينه وبين النقد النظرى . متجاهلة أن النقد النظرى لا يتخلق من العدم . ولكنه يتكوّن من رصيد التناولات النقدية التطبيقية للأعمال الأدبية الإبداعية . فلو خصصت المجلة كل هذا الكم الهائل من الورق والصفحات لمتابعة الأعمال الأدبية المتراكمة لأجيال بعد أجيال تنتظر الناقد والمجلة النقدية . لو فعلت المجلة هذا حقا وتركت بحوثها النظرية الغامضة البعيدة عن الواقع الأدبي . لكونت حركة نقدية وأسهمت في وضع أعمدة نظريات نقدية جديدة تنمو متوازية مع الأعمال الإبداعية الجديدة ومعطيات الواقع الحى الفوار وتتبادل معها التأثير والتأثر . ولكن يبدو أنها لا تريد ذلك حقا ؟!

وأضرب مثلا آخر بالعشوائية . في قوائم المجلة البيلوجرافية . التى أغفلت الكثير من الكتب وأدرجت بدلا منها كتبا صادرة في سنوات سابقة ومطبوعة خارج القاهرة . مما يوحى بأن إعداد هذه القوائم قصد به استبعاد بعض الكتاب وإبراز آخرين ؟!

فقد نشرت المجلة . في عددها الأول . تحت عنوان أهم الكتب التى صدرت في مصر من يناير إلى سبتمبر ١٩٨٠ . أى أنها تخضع لاختيار المجلة دون تحديد لمعيار الأهمية . فضمت القائمة كتبا قديمة صدرت منذ سنوات خارج مصر . مثل كتاب « صفحات مجهولة في الأدب العربي المعاصر » لرجاء النقاش . وذكرت خطأ صدوره في القاهرة عن المؤسسة العربية سنة ١٩٨٠ . في حين أن الكتاب صدر في بيروت سنة ١٩٧٦ ؟! بل لقد ضمت قائمة الدراسات الأدبية كتبا لا صلة لها بالأدب . مثل كتاب « تعال معى إلى الكونسير » ليحيى حق . و « تحديات سنة ٢٠٠٠ » لتوفيق الحكيم . و « على مقهى في الشارع السياسى » لإحسان عبد القدوس وغيرها ... في حين تجاهلت المجلة كثيرا من الكتب الأدبية الصادرة خلال نفس الفترة رغم إيداعها بدار الكتب . وأذكر منها كتابين لكاتب هذه السطور . الأول : « أدب أكتوبر » الصادر بالقاهرة في فبراير ١٩٨٠ ورقم الإيداع ٣٣ ٢٠/ ١٩٨٠ . والثانى : « أضواء جديدة على الثقافة العربية » الصادر بالقاهرة في إبريل ١٩٨٠ ورقم الإيداع ١٩٨٠/١٩٧١ .

فكم تختلف الأفعال عن الأقوال . وكم ينفصل النظرى عن التطبيق . في هذه المجلة ونقدها الأدبي ؟!

تصويبات

☐ ماهر شفيق فريد

كتب الأستاذ سامى خشبة في مقالته عن رواية إدوار الخراط « رامة والتنين » (مجلة **فصول** . يناير ١٩٨١) : « استعار بروست . مثلا . عنوان « ذكرى الأشياء الماضية » من إحدى سونتات شكسبير . فيها :

« حينما أخلو لأفكار حلوة صامتة
أستحضر ذكرى أشياء مضت »

والواقع أن بروست لم يستخدم قط عنوان « ذكرى الأشياء الماضية » في سلسلة روايات « بحثا عن الزمن المفقود » . وإنما العنوان من وضع . ج . سكوت مونكريف . مترجم رواية بروست من الفرنسية إلى الإنجليزية . نظر فيه إلى أبيات شكسبير التى أوردها الكاتب .

ويقول الأستاذ سامى خشبة في نفس المقالة : ولبعض روايات هيمنجواى عناوين مختارة من شعر جون دُنْ » . ولا شك أن الإشارة هنا إنما هي إلى رواية « لمن تدق الأجراس » . ولكن العبارة ليست مأخوذة من شعر دُنْ ، وإنما من إحدى مواعظه النثرية : « فلا تسأل إذن : لمن تدق الأجراس ؟ إنها تدق لك » . حيث إن دُنْ كان كاهنا يؤلف مواعظ مثلما كان شاعرا ينظم قصائد .

ببليوجرافيا الكتب

قائمة بأهم الكتب التى صدرت فى مصر :

من أبريل يوليو سنة ١٩٨١

١ ـ الدراسات الأدبية :

ـ **أدب باكثير المسرحى** / أحمد السعدنى ـ أسيوط : مكتبة الطليعة ، مج ١ ـ

ـ **الأدب المقارن** / كلوديبشوا ، أندريه ميشيل روسو ، ترجمه وقدم له وعلق عليه رجاء عبدالمنعم جبر ـ القاهرة : دار الفصحى ـ

ـ **الأسلوب** : دراسة لغوية احصائية / سعد مصلوح ـ القاهرة ، مطبعه حسان ـ

ـ **أضواء جديدة على الثقافة** : أحاديث عربية / حنامينه ، د. زكى نجيب محمود ، د. عبدالسلام العجيلى ، مصطفى الحلاج ، د. العطار ، نجيب محفوظ ، د. نعيم عطيه ، يوسف الشارونى ، أحمد محمد عطيه ـ القاهرة : رع للطباعة والنشر ـ

ـ حول الأديب والواقع / عبدالمحسن طه بدر ـ القاهرة : دار المعارف ـ (طبعه جديدة)

ـ **دراسات فى النقد والبلاغة** / عبدالحميد القط ـ القاهرة : دار المعارف ـ

ـ **سارتر بين الفلسفة والأدب** / مجاهد عبد المنعم مجاهد ـ القاهرة : الهيئة العامة للكتاب .

ـ **الفخر والحماسة** / حنا الفاخورى ـ القاهرة : دار المعارف ـ (طبعه جديده)

ـ **فن السخريه فى أدب الجاحظ** / نشأت العنانى ـ القاهرة : مطبعة السعادة ـ

ـ **فن المسرح . عند يوسف ادريس** / نبيل راغب ـ القاهرة : مكتبه غريب

ـ **فنون الزجل** / محمد قنديل البقلى ـ القاهرة : دار المعارف .

ـ **المديح** : سامى الدهان ـ القاهرة : دار المعارف

ـ **المرأة فى الشعر الجاهلى** / أحمد محمد الحوفى ـ القاهرة ، دار نهضه مصر للطبع والنشر .

ـ **المظاهر الطارئة على الفصحى** : اللحن ، التصحيف . التوليد . التبويب . المصطلح العلمى / د. محمد عيد ـ القاهرة : عالم الكتب .

ـ **مع شعر الدعوة الإسلامية** / طه عبدالفتاح مقلد ـ القاهرة : مؤسسة دار التعاون للطبع والنشر مج ١ ـ

ـ **المقامة** / شوقى صيف ـ القاهرة : دار المعارف ـ .

ـ **نظريات فى البيان** / محمد عبدالرحمن الكروى ـ القاهرة : مطبعة السعادة .

٢ـ الشعر :

ـ **أحزان المدينة الفاضلة**/ محمد كمال الدين امام ـ القاهرة : مطبعة حسان .

ـ **بعض هذا العقيق** / فتحى سعيد ـ القاهرة : دار المعارف .

ـ **رباعيات السلوم** / فتحى سعيد ـ القاهرة : المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ـ

ـ **شرفة الأشواق** / عبدالصمد عبدالجبار ـ القاهرة : دار ماجد للطباعة ـ

ـ **العشرة الكرام** / سعد الدين المصرى ـ القاهرة ، دار حراء ـ

ـ **القصيدة الهمزية فى مدح خير البرية صلى الله عليه وسلم** / أحمد عبدالهادى ـ القاهرة : مطبعة المجد الحديثه ـ

ـ **مرساة الصوت الدانئ** / حسن حمدى محيى الدين ـ القاهرة : مكتبة ايرين للأوفست ـ

ـ **موكب الذكريات** / مختار الوكيل ـ القاهرة : دار

المعارف ـ

- **النجم ... وأشواق الغربة** / سالم حق ـ القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ

٣ ـ القصة :

- **أبوعوف : أربع روايات قصيرة** / حسين مؤنس ـ القاهرة ، دار المعارف ـ
- **أدم الكبير** / فاروق منيب ـ القاهرة : مكتبة روز اليوسف ـ
- **الأفيال** / فتحى غانم ـ القاهرة : روز اليوسف ـ
- **الذى تحدى الإعصار** / نهاد شريف ـ القاهرة : الهيئة العامة للكتاب.
- **بين زوجى وأمى** / اعداد ايزيس فهيم ـ القاهرة : دار الثقافة المسيحية ـ
- **تجفيف الدموع** / يوسف القعيد ـ القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ
- **عبث** / هدى عبدالمحسن الرشيد ـ القاهرة مطابع روز اليوسف ـ
- **غريب بين الديار** / عبدالستار خليف ـ القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ
- **اللسان المر** / عبدالوهاب الاسوانى ـ القاهرة ، دار المعارف ـ
- **بين رسالة كوكب** / أحمد مدحت اسلام ـ القاهرة : دار الفكر العربى ـ زهر البنفسج / عبدالله هاشم ـ القاهرة : المطبعة العربية الحديثه
- **ليل آخر** / د. نعيم عطيه ـ القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ
- **النبش فى الدفاع** / أحمد الشيخ ـ القاهرة : دار المعارف
- **شكاوى المصرى الفصيح** / محمد يوسف القعيد / القاهرة : دار الموقف العربى

٤ المسرح

- **الدراما اليونانية** / كمال ممدوح حمدى ـ القاهرة . دار المعارف ـ
- **رفيدة : ممرضة الاسلام الأولى** / أحمد شوقى الفنجرى ـ القاهرة : مطبعة المنصورة .
- **الزواج ، مسرحية أفكار** / جورج برنارد شو ، ترجمة عبد الحليم البشلاوى ـ القاهرة : مكتبة مصر .
- **السجين والسجان ، ومسرحيات أخرى** / محمد عنانى ـ القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- **مأساة الحلاج . مسرحية شعرية** / صلاح عبد الصبور ـ القاهرة : مكتبة روزاليوسف ـ (طبعة جديدة) .
- **هاروت وماروت مسرحية فى أربعة فصول** / على أحمد باكثير ـ القاهرة : مكتبة مصر ـ (طبعة جديدة) .

كتب وردت إلى المجلة :

- **أزدحم بالممالك** / عبد المقصود عبد الكريم . القاهرة : أصوات.
- **أعلن الفرح مولده** / محمد سليمان . القاهرة : أصوات .
- **الحلم ظل الوقت الحلم ظل المسافة** / عبد المنعم رمضان . القاهرة : أصوات .
- **خائنة الأعين** / ثروت أباظة . القاهرة : دار نهضة مصر للطبع والنشر .
- **طور الوحشة** / محمد عيد إبراهيم . القاهرة : أصوات .
- **اللسان المر** / عبد الوهاب الأسوانى . القاهرة : دار المعارف .
- **لا تفارق اسمى** / أحمد طه . القاهرة : أصوات .
- **مأساة الوجه الثالث** / شعر أحمد عنتر مصطفى ـ القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ـ
- **من أدباء الفكاهة أبو الشمقمق** / د. محمد سعد الشويعر . الطائف : نادى الطائف الأدبى .
- **نقوش من ذهب ونحاس** / ثروة أباظة . القاهرة : دار النهضة مصر للطبع والنشر .